

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DU CORPS-LIMITE COMME RELATION  
INTERDÉPENDANTE ENTRE LE SOI ET LE TISSU SOCIAL DANS UNE  
PRATIQUE MULTIDISCIPLINAIRE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

ANNIE CONCEICAO-RIVET

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Pour le plaisir d'avoir intégré une cohorte formidable et dynamique, d'avoir partagé une période de recherche (et toutes ses intensités) avec mes collègues, dont l'esprit d'ouverture, la curiosité, l'écoute et le respect mutuel sont encore au rendez-vous.

Pour la rencontre humaine avec ma directrice Gisèle Trudel, qui, par sa présence, son engagement et sa grande générosité, a guidé et soutenu chaque étape de ma recherche. La justesse de ses commentaires, de ses interrogations et de ses propositions sont pour beaucoup dans la concrétisation de cette recherche pratique et théorique.

Pour l'aspect transformateur des interventions de différents collaborateurs. Danny Glaude (technicien en résine et plastique de l'EAVM) et Alexis Lepage (technicien en moulage de l'EAVM) pour leur temps et la transmission de leurs connaissances; René Lemire (chargé de projet à l'EAVM) pour ses recommandations; HexagramCiam (groupe de recherche de l'UQAM), Oboro (centre d'artistes) et Stéphane Claude (spécialiste en son) pour avoir soutenu mon projet de recherche par le prêt d'équipements et les consultations spécialisées; Félix-Étienne Tétrault (artiste programmeur) pour le travail avec le logiciel PureData; Emmanuelle Raynauld et Mathilde Fournier-Hébert pour leur coup de main technique au projet; Guylaine Séguin (artiste) pour la prise de photos; Catherine Bolduc, Bélinda Campbell et Marie-France Légaré pour la lecture en préparation de ce mémoire-crédation; l'Association des étudiants (es) de maîtrise en arts visuels et médiatiques (AEMAVM) pour l'appui financier au projet; la Coopérative d'habitation Lezarts et La Chaufferie pour l'utilisation de la salle, et tous les autres. Chaque intervention s'est avérée essentielle à la progression de mon projet de recherche pratique et théorique, ainsi qu'à ma progression personnelle (aide à la production et assistance technique, consultation et expertise, conseils et commentaires, entraide, troc, discussions, opportunités professionnelles, etc.).

Pour son appui infatigable, sa compréhension et sa sincérité, je réalise d'autant plus la personne extraordinaire qu'il est. Merci Frédéric Tremblay, mon homme.

## AVANT-PROPOS

1.1 Ce texte débute le lundi 17 mai 2010 à 10 h 5 min.

## TABLE DES MATIÈRES

v

### 1.2 Vous ne saurez pas tout.

AVANT-PROPOS 1.1	1
AVANT-PROPOS 1.2	2
LISTE DES FIGURES ET TABLEAU	3
RÉSUMÉ	4
INTRODUCTION	5
ALLER VERS CE QUI FAIT RÉSISTER	6
CHAPITRE I	
S'ENGAGER AVEC LA FORME POUR VENTIR	12
1.1 Around me	13
1.2 La chair à colurer	14
1.2.1 Cui	15
1.2.2 Mon corps	21
1.3 Une balade en vélo	22
CHAPITRE II	
LORSQUE L'S FORMES SE TOUCHENT	27
2.1 Le casse-tête	29
2.2 Reconnaissance	32
2.3 Faire le dérapage	35
2.4 Reconnaissance de soi, tout en soi déplaçant	37
2.4.1 Mon corps, une dérive	38
CHAPITRE III	
L'EXPÉRIENCE	44
3.1 La Chiffre	45
3.2 Préambule au projet AVE à partir de son premier d'expérience	46



## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	iii
Avant-propos 1.1 .....	iv
Avant-propos 1.2 .....	v
LISTE DES FIGURES ET TABLEAU .....	viii
RÉSUMÉ .....	ix
INTRODUCTION	
ALLER VERS CE QUI FAIT RÉSISTANCE .....	1
CHAPITRE I	
S'ENGAGER AVEC LA FORME POUR SENTIR .....	12
1.1  Aujourd'hui .....	13
1.2  Le cahier à colorier .....	14
1.2.1  Oui .....	16
1.2.2  Mon corps .....	21
1.3  Une balade en vélo .....	22
CHAPITRE II	
LORSQUE LES FORMES SE TOUCHENT.....	29
2.1  Le casse-tête .....	30
2.2  Recommencer .....	33
2.3  Faire le décompte .....	36
2.4  Recommencer encore, tout en me déplaçant .....	37
2.4.1 Mon action, me déplacer .....	38
CHAPITRE III	
L'EXPÉRIMENTATION .....	44
3.1  La Chaufferie .....	45
3.2  Préambule au projet, écrit à partir de ma période d'expérimentation .....	46



3.2.1	Le son .....	47
3.2.2	La vidéo .....	51

CONCLUSION	
RECOMMENCER .....	57

## APPENDICE A

TABLE DE REPRODUCTIONS (ŒUVRES UTILISÉES EN RÉFÉRENCE) .....	62
A.1 <i>Delicate Issue</i> (1979) de Kate Craig .....	63
A.2 <i>La Grand-Mère de l'artiste</i> (1904) de Marcel Duchamp .....	64
A.3 <i>3 Stoppages-étalon</i> (1913-1914) de Marcel Duchamp .....	65
A.4 <i>Coin de chasteté</i> (1954) de Marcel Duchamp.....	66
A.5 <i>Feuille de vigne femelle</i> (1950) de Marcel Duchamp.....	67
A.5 <i>Ducky</i> (sans date) de Jennifer Campbell .....	68

## APPENDICE B

DOCUMENTATION SUR LE PROJET <i>LE GRAND NETTOYAGE</i> .....	69
B.1 Carton d'invitation .....	70
B.2 Communiqué de presse .....	71
B.3 Photographies .....	72
RÉFÉRENCES .....	74

## LISTE DES FIGURES ET TABLEAU

### Figures

1.1	Schématiser l'expérience de ma relation avec mon environnement immédiat, en atelier .....	19
1.2	Placer le lieu de ce que je nomme le vertige, c'est-à-dire lorsque les formes se touchent.....	31
1.3	Expérience personnelle, tirée de mon carnet de notes, autour du geste d'amener l'objet au corps, pour mettre en relief la matérialité du corps et de l'objet caméra qu'il manipule .....	32
1.4	Esquisse pour conceptualiser le processus de formation d'un moule .....	35
1.5	Image représentant l'enregistrement capté par deux microphones placés en position stéréophonique .....	48
1.6	Deux captations d'écran du logiciel effectuées lors de ma période d'expérimentation à La Chaufferie .....	50
1.7	9 images extraites d'une expérimentation avec le dispositif vidéo .....	53

### Tableau

1.1	Inventaire d'objets tiré de mon carnet de notes .....	36
-----	---	----



## RÉSUMÉ

Ce mémoire-création accompagne le projet de fin de maîtrise *Le grand nettoyage*, présenté à la salle *La Chaufferie* (2220, rue Parthenais, Montréal) du 8 au 14 octobre 2010. Le mémoire résulte d'une période intensive dans laquelle je tente de laisser prendre une forme écrite dans l'exercice de théorisation de ma pratique, et ce, sans négliger les effets qu'a cet engagement sur cette même forme que je propose. C'est au fil de la progression du texte que s'installe un rapport sensible entre les composantes principales du texte et les actions que je fais en atelier ; *Aller vers ce qui fait résistance* (Introduction), *S'engager avec la forme pour sentir* (Chapitre I), *Lorsque les formes se touchent* (Chapitre II), *L'expérimentation* (Chapitre III) et *Recommencer* (Conclusion). L'architecture du mémoire correspond à ma dynamique d'atelier (attitude, motif, doute, silence). Les variations du style littéraire, par des énoncés souvent courts et vifs (affirmatif, interrogatif, poétique), par l'appropriation de mots pour les images auxquelles ils renvoient, et par des niveaux de langage (familier, usuel, technique, etc.), soulèvent la complexité du processus de distanciation de l'atelier, processus nécessaire pour partager mon expérience de création. Les effets de ces variations (interruption, inversion, gradation et reprise) provoquent une instabilité dans le mode de lecture, parce que le sens émerge davantage dans la suite de propositions qui se superposent dans l'acte de lire, que dans l'aspect isolable d'un terme ou d'un énoncé. Cette démarche engendre une lenteur dans la communication (mise en forme des étapes de recherche, problématique, réflexions, concepts) et une amplitude dans le mouvement de sa distribution (sensation de manque d'information et allers-retours dans la consultation entre le corps du texte et les notes de bas de page, par exemple). J'inclus et place le lecteur dans l'actualité vivante d'une situation, celle de prendre l'écriture et ses conventions comme moyen d'expression d'un langage visuel et graphique du mémoire-création.

Dans ma recherche, je développe un concept que je nomme « corps-limite ». Le « corps-limite » consiste à prendre mon corps comme un objet et    le placer en situation où je confronte la limite de ses propriétés (corporéité et conscience). Dans l'expérience de cette limite, je marque le média de l'empreinte de mon corps. Le corps et le média sont mobilisés de façon à créer une combinaison de formes et de durées. Cette opération r  l  ve à la fois d'une inscription et d'une transcription, mais pas d'une prescription. D'où mon questionnement du concept « corps-limite », qui caractérise ma méthode, méthode qui consiste à accumuler des combinaisons du corps au média, à multiplier chacune des combinaisons et à explorer la possibilité de les décliner sous plusieurs générations (de formes, de matières, de propriétés). Ces combinaisons produisent un ensemble, nouvel ensemble formé par la répétition d'une suite d'opérations et leurs variables, et avec lequel je recommence une tentative de rapprochement (le média « plié »).



Ce qui est central à ma pratique c'est l'action de mon corps, de mon corps et du média « plié ». Le média « plié » est un média qui, rapproché du corps, se transforme. Cette méthode est à l'œuvre dans ma pratique et dans l'exercice de sa théorisation (ce mémoire-crédation). J'utilise mon atelier comme un laboratoire et mon corps comme un objet de relation avec mon atelier (qualités intrinsèques du lieu, outils et moyens plastiques, etc.). Je m'interroge sur ce qui relie l'humain à son environnement (particulièrement dans les politiques de contrôle qui dépassent les possibilités connues d'un lieu, d'un objet, d'une société, etc.).

J'essaie de comprendre l'enjeu de la notion « corps est relation », et la possibilité de l'instrumentalisation du corps par les jeux de pouvoir existant au sein des grandes institutions (sociétale, politique, pédagogique, par exemple). Je fais l'hypothèse que le corps humain détient un potentiel de détournement d'une charge, charge transmise par son assignation à la norme et à la conformité, et par son asservissement. J'envisage l'idée que dans l'élaboration d'une forme, autour de l'acte de multiplier les déclinaisons d'un contact du corps au média et dans celui de le répandre, il se produit un écart. Cet écart signe la limite de la singularité du corps humain, singularité qui gagne en force (capacités physiques et psychologiques, énergie, vigueur, etc.), par la succession et la superposition de différents liens du corps au média, et par l'articulation des propositions que je peux offrir.

Mots clés : corps-limite, corps, limite, relation, charge, atelier, média plié, action, contact, empreinte, son, vidéo, moulage, dispositif, rapport de forces.

## INTRODUCTION

### ALLER VERS CE QUI FAIT RÉSISTANCE



Il faut commencer et je pose un geste. J'écris la date. C'est mon premier contact avec le processus d'écriture de ce mémoire. J'associe le processus d'écriture au processus de création en situant ce texte dans le temps présent. Je réfléchis à ma stratégie pour mettre en place les étapes de ma recherche, pour partager l'expérience de vivre une traversée de ces étapes sans nécessairement les expliquer, c'est-à-dire vivre en écrivant de quelle manière ces étapes s'actualisent en moi aujourd'hui.

Je m'engage dans ce processus avec une attitude, celle d'utiliser l'écrit comme un média de transcription d'une expression plastique. Pour que cet exercice d'écriture permette de théoriser ma pratique. Pour que s'inscrivent dans le texte à chaque phase de son évolution, les sessions d'écriture et d'auto révision par exemple, les effets de cet exercice sur ma trajectoire. Pour rendre accessible mon expérience d'atelier et d'écriture. Pour que, dans cette dynamique, s'installe un rapport sensible entre les composantes principales du texte et les actions que je fais en atelier. Pour que de cette forme textuelle proposée, j'interroge aussi les conventions de rédaction d'un mémoire et le poids (attentes, obligations et responsabilité, entre autres) de l'institution pédagogique sur ma progression. Pour y établir ma place. Pour qu'à la lecture de ce mémoire, s'ouvre une nouvelle expérience, l'expérience sensible du lecteur.

Je vous positionne dans l'instabilité d'un cheminement marqué par la complexité et la perméabilité de deux voies, la voie pratique et la voie théorique (entendre voie au sens de trajet et d'une expression polyphonique. Cet exercice est un rapport de forces (impossibilité de délier la voie pratique de la voie théorique, autocorrection, insécurité, etc.) qui a un impact sur mes mots dans le texte. Il bouscule mon processus d'écriture, et comporte plusieurs phases : le doute et la charge du doute, le silence et son vide, l'élan et son énergie, la lenteur, la répétition entre autres. Ces phases construisent l'architecture de mon mémoire.



Les voies pratique et théorique figurent dans l'architecture du mémoire, dans le texte principal et dans sa marge ●.

Au fil de la progression du texte, mes voies, ces forces, circulent selon leur propre logique, se subdivisent, se délocalisent et se confondent. Cette démarche convoque un style d'écriture avec des variations dans le rythme, la vitesse et l'étendue. Les inflexions de voix, le niveau de langage (familier, usuel, technique, etc.) et son expression fluctuent selon la distance de l'atelier. Et cette distance engendre, dans le corps du texte, des propositions voyageant entre l'affirmatif, l'interrogatif, le poétique, l'intime, ou encore la proposition soutenue.

Malgré leur forme fautive, j'emploie, en contexte, des mots, des expressions et des anecdotes parce que leur usage renvoie et montre — pour moi — une signification en action. Il s'agit d'une stratégie pour décoder un fait particulier de ma démarche que je cherche à comprendre, et pour encoder ce même fait d'une graphie arborescente, et

---

● Je consulte tous mes carnets de notes pour comprendre qu'il se passe beaucoup de choses dans la façon dont j'occupe la marge. C'est dans la marge que je constate l'évolution de ma recherche, avec des esquisses ici et là pour garder la trace d'une idée, avec la présence de réflexions libres tout autour et qui agissent sur les réflexions appartenant au corps du texte, et avec l'élaboration de diagrammes pour comprendre ces mêmes réflexions. Je constate un déséquilibre fécond dans le mode de lecture, m'amenant à tourner fréquemment le carnet pour suivre le déroulement de ma pensée. Cette intervention en provoque une autre simultanément, je saisis que je suis assise sur une chaise inconfortable dans un local sans fenêtre et que je ne sais plus l'heure qu'il est. À un autre moment, je suis à la bibliothèque et j'apprécie l'endroit pour sa tranquillité. Je suis en relation avec mon environnement immédiat (contraintes, codes, etc.). Je reviens à mes carnets, je prends conscience des lignes qui contournent certaines sections écrites pour rapidement comprendre qu'elles correspondent à une autre voix qui vit en moi, d'où la polyphonie (une voix plus philosophique par exemple). Peut-être que je veux aussi faire valoir une rupture dans le courant de ma pensée, un trou, un temps écoulé entre deux sessions d'écriture. Je remarque le mouvement dans l'écriture par l'inclinaison et l'ordre de grandeur des lettres, le style, la syntaxe, mais aussi par la sélection de mots aux forts champs sémantiques.



ainsi, pouvoir le communiquer. Aussi, j'ai recours à des situations axant un certain potentiel descriptif (un personnage de roman, un moment de tension dans un film, un jeu de société et le divertissement qu'il procure, une activité sportive et l'énergie qu'elle génère par exemple) pour l'expérience familière à laquelle elles renvoient. Il y a le cahier à colorier, la balade à vélo ou le casse-tête. Ce sont des subdivisions de chapitre qui me permettent de poursuivre et de lancer un mouvement d'écriture, tout en gardant un dénominateur commun concret et accessible. Défaire un nœud et tenter de savoir simultanément de quoi ce nœud est composé et comment il s'est formé. Chacun des exemples me sert à développer mes idées pratiques et leur théorisation.

Souvent je fais référence à l'état physique et psychologique du personnage de Robinson dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, roman de Michel Tournier (1969). Dans ce roman, Tournier interprète l'histoire de Robinson Crusoé. Ce qui m'intéresse, c'est la rigueur avec laquelle l'auteur dépeint le processus de *déshumanisation* de son personnage, échoué sur une île et seul survivant du naufrage du navire *La Virginie*. Dépourvu de la collectivité, du fait de vivre la présence d'autrui, ce manque pousse Robinson à reproduire de l'ordre : l'ordre social (il se donne des fonctions pour chaque jour de la semaine), l'ordre économique (il exploite des secteurs de l'île pour y produire son blé, planifier sa conservation et fabriquer des dérivés de la matière première), l'ordre politique (il élabore une charte, une loi et un code pénal), et l'ordre chronologique de la succession du temps (il conçoit une horloge, une clepsydre). Par cette reconstitution des structures politiques, par le principe de l'ordre par exemple, Robinson s'auto attribue un rôle, une place, un droit d'exister sur l'île. Il y a de la finesse dans la narration de Tournier concernant la réalité qui entoure Robinson, une description presque violente de ce qu'engage sa solitude, et ce, de chaque situation qui le traverse et le transforme (de quelle manière son corps réagit ou, dans le fait de reproduire un code de conduite et d'exploiter les ressources de l'île). Ces situations et leurs effets sur le personnage du récit (interrogations, prises de conscience, réactions) me servent, en cours d'écriture du



mémoire, à identifier, à comprendre et à élaborer des expériences personnelles analogues.

J'observe ma méthode de travail en art imprimé, parce que ce sont mes réflexions sur ma pratique de ce média qui donnent lieu à ce qui se passe présentement en atelier. J'ai conscience des contraintes physiques et disciplinaires de la pratique de ce média, de la codification présente autant dans les actions opérantes menant à la réalisation d'un projet, que du mode de présentation et de sa conservation. Je ressens une tension relativement aux formes et niveaux de mon implication dans le processus de création et d'impression. Je pense à l'impression d'un tirage en art imprimé. Dans cette activité, je suis en relation avec des équipements spécialisés aux mécanismes de fonctionnement précis, j'engage mon corps dans la constance d'une posture et dans un mouvement engageant cette même posture (position étrange qui convoque à la fois force et retenue), et je répète des gestes pour assurer une édition imprimée identique. Je m'intéresse à ce qui engage et anime le corps, impliqué en contexte d'atelier et dans les actions qu'il pose. Je veux agir sur l'écart qui sépare l'engagement du corps dans le processus, de l'œuvre finie. Cette étape est importante dans le déroulement de ma recherche. J'envisage mon corps comme un objet d'étude, pour sa fonction d'effectuer des opérations précises qui laissent une trace, et pour sa capacité à retenir la trace et à la reproduire. Je cherche les effets complémentaires générés par l'intervention du corps toujours en relation, et inversement, c'est-à-dire la manière dont cette relation travaille mon corps et le transforme.

J'utilise mon atelier comme un laboratoire et mon corps comme un objet, un objet de relation. Je réfléchis aux points de rencontre entre mon corps et le média, que je travaille en tant que « limite ». C'est que dans ma recherche, je développe un concept que je nomme « corps-limite ». Le « corps-limite » consiste à prendre mon corps comme un objet et à le placer en situation où j'atteins la limite de ses propriétés (corporéité et conscience). Je pense à ce qui donne lieu à une résistance dans le contexte de ma



pratique. Je vais en direction de cette résistance, que je traduis comme étant une limitation (limite de mes connaissances d'un média, de son procédé technique et de ses moyens plastiques par exemple). Dans l'expérience de cette limite, je marque le média de l'empreinte de mon corps. Le corps et le média sont mobilisés de façon à créer une combinaison de formes et de durées. « Combinaison » est un terme que j'utilise pour souligner que le contact du corps au média dépasse largement la réalité concrète et physique du toucher. Cet acte relève à la fois d'une inscription et d'une transcription, mais pas d'une prescription, d'où mon questionnement sur les structures sociétales oppressantes.

Est-ce que confronter mes limitations (aller vers ce qui fait résistance) permet de comprendre l'articulation et l'application des prescriptions (un code d'éthique ou un procédé technique particulier de la pratique d'un média, etc.) qui régissent le contexte de l'atelier et des études?

J'approfondis la comparaison de mon expérience avec celle de Robinson Crusoé. Au détour de cette nouvelle réalité découlant de la rupture avec la civilisation, Tournier soulève toute la question de la relation entre l'humain et son environnement, lien qui surpasse le contact quotidien avec la société. Je remarque la façon dont le personnage en vient, dans son agitation physique et psychologique, à personnifier les objets inanimés. C'est le cas de l'île, son nouvel environnement, qu'il baptise Speranza. L'île est tantôt mère et tantôt épouse. Tournier dessine dans son roman un fascinant portrait du poids de la société sur l'individu et nourrit ma réflexion sur la manière dont une réalité peut transformer un comportement humain, et vice versa. Je me dis qu'un objet peut symboliser le poids du politique sur nos vies (être sous le joug des grandes institutions, sociétale ou pédagogique, entre autres). J'ajoute aussi, et là est mon hypothèse, que le corps humain détient le pouvoir de détourner cet asservissement, car l'individu peut utiliser son corps comme une affirmation vis-à-vis des structures politiques pouvant l'opprimer. Ma problématique est là, dans le désir



de comprendre l'articulation de la relation entre l'individu et son environnement politique (système de l'art, domaine d'études, l'atelier), et dans la charge du politique qui investit le corps humain jusqu'à s'incorporer en lui (habitude, réflexe ou conduite).

En réalisant des objets par le recours à des procédés de rapprochement du corps au média, objets par lesquels j'établis le contact du corps avec la matière plastique, le son ou l'image (par procédé de moulage, par l'élaboration d'un dispositif interactif de captation du son et de l'image), est-ce que je change la charge symbolique d'un objet? Est-ce que mon rapport de conformité aux objets (leurs fonctions et utilités) est le même? Que se passe-t-il si je réintroduis dans le contexte d'un travail d'atelier, dans le processus du devenir de mon projet de recherche-crédation, les objets que je réalise par rapprochement du corps au média? Se produit-il un changement dans mon comportement? Et si je poursuis le processus de formation d'objets, pour augmenter leur nombre et les diversifier par le recours au moulage (procédé du multiple)? Et si pour donner suite à ces actions opérantes menant à la formation d'objets, j'entreprends une seconde suite d'actions pour interroger un nouveau rapport du corps au média (sans arrêter la première)? Pour la première suite d'actions, il est question de prendre l'empreinte de mon corps et du sol de l'atelier à l'aide de bandelettes de plâtre, en mettant l'accent sur l'espace vide entre mon corps et le sol lors du maintien d'une posture particulière (comme la position du tir au poignet); de me concentrer sur l'espace vide apparu entre mon bras et le sol de l'atelier dans cette position; de constituer un plein en remplissant de plâtre l'espace vide de ce raccord; de créer et de façonner une forme pour ensuite faire l'empreinte de cette forme en réalisant un moule à partir de celle-ci; puis, d'effectuer des coulées de matières dans ce moule et d'en obtenir des objets. Je convoque une suite d'actions (sensiblement les mêmes) lorsque je réalise une série d'objets. J'amorce, dans un nouveau rapport du corps au média, la répétition d'une seconde suite d'actions (nécessairement liée à la première). Je continue la création d'objets en moulage. Je fais de l'objet un intermédiaire entre



mon corps et le sol de l'atelier lors de mes déplacements. Ainsi apparaît une autre combinaison, celle de mon corps à l'objet, objet entré depuis peu dans l'atelier. La deuxième suite d'actions se retrouve, d'une certaine manière, dépendante de la première.

Dans le processus d'addition des étapes menant à la réalisation du projet pratique et théorique, dans la relation de leur combinaison (activité spécifique pour chaque étape du processus et nécessité de la mise en action de la première pour pouvoir articuler la seconde), qu'est-ce qui, d'une part, augmente proportionnellement en force et d'autre part, diminue? Parce que, dans le travail avec le procédé de moulage par exemple, chaque objet issu de la rencontre du corps au média s'apparente, par la forme, à l'empreinte inscrite dans le moule dont l'objet est la source. Lorsque je varie l'empreinte du corps au média, j'accrois aussi la présence d'objets aux formes diverses. La difficulté de rapporter un objet à une empreinte source (celle du moule) est d'autant plus grande si j'explore les déclinaisons d'un même objet (matières et propriétés différentes). Plus l'objet est reproduit par une pluralité de matières (béton, bois, plastique, etc.) et de propriétés (élastique, rigide, molle, etc.), plus il résorbe sa conformité à la source. Dans ce processus de répétition, de duplication ou encore de copie, l'écart s'introduit. C'est l'ensemble des objets qui prend tout à coup de l'importance, car la nécessité de relier un objet à l'empreinte source du moule diminue.

L'écart tient aussi dans le brouillage d'un signe de conformité entre plusieurs générations d'objets, qui annoncent aussi, par leur multiplication et leur ressemblance, la forte immédiateté d'un lien avec une empreinte source d'un moule. Il n'est pourtant pas possible de pointer ce lien, à savoir quelle est la partie spécifique du corps et celle du sol de l'atelier, quelle était la posture, etc.? La prise de forme entre l'empreinte du corps et de la matière (plâtre) permet la création d'un moule, moule qui accueille à nouveau de la matière qui, en se solidifiant, fait surgir un objet.



La matière aussi altère sa conformité au corps selon ses propres propriétés en réaction dans un moule. Je me demande si le potentiel de détournement du corps humain vis-à-vis des structures politiques est dans son déploiement, c'est-à-dire dans le groupe maintenant formé par l'ensemble des objets plutôt que dans un objet seul. Je me demande si l'amplitude, les variantes et le cumul de chaque proposition que j'énonce au fil de la progression du texte me permettent d'inscrire ma place dans cet exercice de théorisation, sans compromettre ma communication avec le lecteur.

Lorsque je change mon rapport à un objet, lorsque je fais de l'objet mon outil dans le quotidien d'un travail d'atelier, lorsque je lui attribue un rôle dans la poursuite de mon cheminement (me servir de l'objet comme intermédiaire de contact entre mon corps et le sol lors de mes déplacements à l'atelier), qu'advient-il?

Lorsque j'emboîte les objets réalisés en contexte d'atelier, lorsque mon corps tente d'intégrer l'espace pourtant créé par contact avec lui (son empreinte), l'écart s'introduit encore. Il y a un vide, un interstice. Qu'est-ce que ce vide? N'y a-t-il pas, là, l'opportunité de faire vibrer l'impact de la notion « corps est relation », de faire du vide entre le corps et son empreinte un autre potentiel à explorer? Je peux recourir à la matière sonore pour intégrer cet espace auquel il m'est impossible d'accéder autrement. Mon corps, au contact de l'objet, génère du son. Il y a une différence entre le son de contact du corps avec un objet en mousse, et le même objet en béton. Le dispositif sonore sert à augmenter ce son, et du coup, mes capacités à l'entendre. Parce que je peux, de la combinaison du corps au dispositif sonore, inscrire un solide, remplir cet interstice. Je peux rendre compte de l'impact de mon corps sur la matière et la propriété d'un objet. Je place une caméra vidéo sur mon corps. Cette combinaison de mon corps au dispositif audiovisuel me permet de transcrire une déformation de l'objet, objet marqué par la chaleur de mon corps ou par les qualités intrinsèques de l'atelier au moment où je me déplace. Et si la caméra me dérange parce qu'elle est dans mon entrejambe, qu'est-ce que cette réalité concrète produit sur



mon déplacement? De quelle manière le dispositif vidéo agit-il sur le rapport d'interdépendance entre les différentes composantes de mon projet (objets sculpturaux, dispositif sonore et dispositif vidéo)? Parce que le dispositif vidéo ne prend pas la place du dispositif sonore ni celui du contact engagé par mes déplacements comme tels. Pourtant, il y a quelque chose, une charge exercée par la présence de la caméra entre mes jambes qui rend solidaire l'interdépendance de ces phases en activité.

Un effet de résonance et de réverbération se dégage de l'addition et de l'interdépendance des étapes menant à la réalisation de mon projet de maîtrise. Je crois que c'est dans l'articulation de ma relation avec le média en contexte d'atelier, dans le fait de chercher constamment à établir ma place tout en préservant un maximum de liberté, en ayant recours au média « plié » (média qui, rapproché du corps, se transforme), que mon corps signe à chaque fois, la limite de sa singularité. Une singularité qui s'accroît.

Toutes ces interrogations se déplacent et se transforment plus rapidement que je ne peux les saisir. Ce jeu de déplacement dans l'architecture du mémoire, par l'exercice de théorisation du projet de recherche-crédation, est assez central. Il est ma façon d'être en relation dans mon milieu de vie, dans mon quartier, dans ma collectivité, et tout autant à mon atelier. Aussi, c'est dans cette dynamique que s'est imposé le titre de mon projet de recherche-crédation *Le grand nettoyage*. *Le grand nettoyage*, ce n'est pas qu'une suite de mots qui vient, par la rigidité que peut avoir une association de sens ou d'interprétation, chapeauter une réalisation donnée. Et ce n'est pas seulement relié à la prise de forme de mon projet de recherche-crédation, mais aussi à la chaîne d'opérations qu'entraînent sa formation et sa théorisation. Ce choix de nommer mon projet *Le grand nettoyage* réside beaucoup dans le désir de comprendre la façon dont s'articulent et s'incorporent en soi les structures politiques, et ce, dans le mouvement d'une activité et dans le verbe d'action qui l'anime. *Nettoyer* est donc une mise en



action, avec son contexte et ses intensités, avec son mouvement et ses agitations, et dans laquelle je crée une parenthèse à l'espace-temps de la recherche. Par le geste créateur, je lance une action pour que de cette action, une inscription « solide » émerge.

Je saisis ma rencontre avec vous, lecteur, autour de ma recherche comme une possibilité formelle. Ce texte est une visualisation formelle et graphique de mon processus de création du projet *Le grand nettoyage*, et une possibilité de rencontre qui déborde d'un cadre physique. Dans ce processus d'écriture, je laisse place au cheminement comme une voie habitable (*S'engager avec la forme pour sentir*), par une forme textuelle qui prend en mouvement, avec ses modulations (*Lorsque les formes se touchent*).

*S'engager avec la forme pour sentir* est le titre de mon premier chapitre, mais aussi un état de disponibilité qui empreint, et imprègne, ma façon d'aborder cette recherche. Je vis la difficulté du processus dans lequel je suis engagée (forces d'un rapport de proximité entre processus de création et processus d'écriture) et je sais tout autant qu'il s'agit d'un privilège qui vient avec une responsabilité (temps d'introspection sur mon expérience et nécessité d'un travail de distanciation de l'atelier pour partager et communiquer mon expérience personnelle). J'use de stratégies pour engager un processus de distanciation de l'atelier. Pour partager mon expérience, je fais appel à une expérience personnelle qui relève aussi du collectif : le cahier à colorier et la balade à vélo. Je profite de l'occasion pour faire une comparaison entre *Le cahier à colorier* (section 1.2) et mes préoccupations sur la notion de norme et de conformité. Dans *La balade à vélo* (section 1.3), il est question de toute la complexité de cet exercice d'écriture, une activité en apparence simple. Cette stratégie d'approche est un jeu, en quelque sorte. Ce jeu me permet de poursuivre ma démarche de mise en mots de mes idées pratiques, et de garder un lien



de proximité entre la dynamique de l'atelier et le contexte de mon processus d'écriture.

Le projet de maîtrise se concrétise dans le continuum d'un rapprochement avec le média (le média « plié »), *Lorsque les formes se touchent*, le deuxième chapitre. En relation avec le contexte de départ, j'essaie de m'orienter et de comprendre ce qui s'élabore déjà par l'architecture du mémoire (*Le casse-tête*, section 2.1). Je lance à nouveau le mouvement d'écriture (*Recommencer*, section 2.2). Je réalise des figures et un tableau pour incarner chaque pas que je fais à l'atelier, pour ensuite les rendre visibles en les insérant dans le corps du texte (*Faire le décompte*, section 2.3). Le vocabulaire est plus prompt et la communication des idées est d'autant plus liée à l'activité courante de l'atelier (*Recommencer encore, tout en se déplaçant*, section 2.4).

Je prends conscience de la chance associée à ce cheminement, et je m'engage à ouvrir autant que possible la voie de son exploration, *L'expérimentation*, dernier chapitre. Cette composante du mémoire correspond à la période d'expérimentation de mon projet *Le grand nettoyage*. Ce qui signifie que je suis dans l'atelier, en recherche et — comme le titre du chapitre l'indique — en expérimentation. Il est question davantage du projet lui-même avec un point de vue plus descriptif et technique sur mon expérience à l'atelier (*La Chaufferie*, section 3.1). Je développe les différents volets du projet et leurs organisations internes (*Préambule au projet, écrit à partir de ma période d'expérimentations à La Chaufferie*, section 3.2).

## CHAPITRE I

### S'ENGAGER AVEC LA FORME POUR SENTIR



## 1.1 Aujourd'hui.

Je suis rentrée dans le mardi parce que je n'avais pas le choix<sup>1</sup>. Je suis dominée par le temps. C'est une fatalité<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Faux, j'ai le choix. Mais faire un choix ça ne veut pas dire être gagnant. « Affirmatif ne veut pas dire positif », comme le souligne Jacques Derrida. Derrida, philosophe, s'intéresse à la notion de déconstruction qu'il voit d'abord comme « la réaffirmation d'un oui originaire (...) d'un désespoir indissociable de la chance donnée » (Derrida et Spire, 2002, p. 51). Je lance un mouvement d'écriture et je sais très bien que la partie est déjà commencée. Je suis en activité. La question est de savoir de quelle manière je vais utiliser cet espace déterminé pour y établir un espace de liberté?

<sup>2</sup> C'est bien ce qu'il y a de beau dans la fatalité, se sentir pris. Parce qu'on n'est pas seul. « Le dormeur est un aliéné qui se croit mort ». Réflexion du personnage de Robinson dans Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, 1969, p. 136. Le doute ne donne aucun répit et occasionne un état de « dormance » de mon corps et de sa conscience, un état qui ralentit le développement de mes idées et le processus de les extérioriser par le langage écrit.



## 1.2 Le cahier à colorier<sup>3</sup>.

Mon cahier à colorier contient des personnages en relation avec leur environnement et impliqués dans une activité de divertissement, ménagère, au travail ou encore dans une sortie de famille. Les images qui composent le cahier «confère[nt] à tout un air de ressemblance» (Moutot, 1992, p.49) et la structure du cahier reflète en soi un contenant de possibilités fixant des modalités d'exécution avec un début et une fin.

Je problématise mon rapport au «coloriage» par l'ajout de règles. Assise à la table devant le cahier à colorier, j'organise mon environnement de travail. Je crée un périmètre fictif (un atelier) à l'intérieur de mon environnement (dans un lieu public et partagé) afin de m'y retirer et de mieux contrôler mes interventions. Je dispose sur la table ce dont j'ai besoin de façon à me placer dans la nécessité de faire: m'assurer que la boîte de crayons de bois est complète, aiguiser tous les crayons et ne les aiguiser qu'une seule fois et m'arranger avec, commencer par le premier dessin situé à la

---

<sup>3</sup> Le cahier à colorier est un sous-titre symbolique. Il s'agit d'un objet particulièrement intéressant puisqu'il me permet de faire une analogie avec le tissu social. Sous le couvert de son contenu, c'est-à-dire des images représentées et du fait de circonscrire le geste dans une forme bien délimitée, le cahier à colorier se fait messenger de la norme et de la conformité des grandes institutions (sociale, politique, etc.). Il y a l'idée de «la masse comme puissance d'aliénation, travaillant à acclimater les hommes à un monde (...) jusqu'à régir les représentations mêmes que les individus se font de leur existence privée et notamment, au sein de celle-ci (...)» (Adorno, 1992, p. 17-18).

Suis-je une messagère?

C'est dans l'assemblage des idées, par suite d'essais et sous l'action d'écrire, que je prends place dans le texte. C'est dans le mouvement de dilatation et de contraction de mon discours, à l'intérieur des paramètres déterminés du mémoire et sans compromettre ce qui est nécessaire pour le constituer, que j'habite la voie que je propose.



première page, piger un crayon et l'utiliser, ne pas dépasser le trait, et surtout, m'imposer un nombre obligatoire de dessins à compléter avant de permettre un retour en arrière ou une pause.

Pour agir, il me faut d'abord un doute, une incertitude, quelque chose de « pas résolu ». C'est que je prends conscience d'une limitation qui fait résistance dans le contexte spécifique de ma pratique. Il peut s'agir d'une contrainte de temps ou d'espace, de la contrainte physique et disciplinaire d'un média (procédés techniques, outils, matériaux et moyens plastiques), d'un manque de connaissance, d'une pression morale sous la forme de la pudeur ou de l'autocensure, par exemple. Le motif c'est le besoin qui surgit du doute et qui me pousse à aller en direction de la limite<sup>4</sup>. C'est là que je place ma problématique, dans le désir de comprendre les actions que je fais en atelier en considérant la présence du poids de la politique qui investit mon corps humain jusqu'à s'incorporer en lui (habitudes, réflexes ou conduite).

---

<sup>4</sup> Dans une vidéo documentaire de l'ONF, *Krzysztof Wodiczko : projections*, l'artiste Krzysztof Wodiczko utilise les mots « inopposabilité » et « absurdité » d'un projet lorsqu'il fait référence à son processus de création. Il souligne que la conception du projet fait plus réfléchir que le projet lui-même. (May, 1991)

Dire que je me suis interviewée (avec tout l'équipement que cela nécessite) pour essayer de faire ressortir de cette entrevue quelque chose qui était déjà là. Dire que je me suis entraînée pendant plusieurs mois, avec la discipline d'un grand sportif, afin de mesurer le temps qu'il m'était possible de demeurer dans la position « fesses au sol, bras et jambes en l'air ». Dire que j'ai présenté une vidéo préenregistrée avec ma présence en différé, dans le cadre d'une présentation publique avec forum de discussion.



### 1.2.1 Oui.

Oui, je peux choisir le dessin que je veux, et dans l'ordre qui me plaît, omettre des sections et en ajouter d'autres, changer mon écriture graphique en cours de réalisation, laisser déborder mon geste de ces larges traits qui délimitent ce que sont le dedans et le dehors, forcer l'analogie entre couleurs et objets représentés, et renverser cette analogie, par exemple, le choix de mettre un chien en vert ou des cheveux rouge vif. J'ajouterais qu'au mieux, je peux ne rien faire. Mais mon intérêt n'est pas là. À savoir, est-ce qu'on attend que je démontre un savoir technique et que j'y excelle par mon habileté, que je termine tous les dessins correctement (qu'est-ce qu'un dessin terminé?), que je dessine bien, mal ou les deux, ou que j'innove par mon imagination exemplaire? Je n'ai rien à tirer de tout ça, telle n'est pas mon intention. Parce que ce qui m'intéresse c'est de mettre de l'avant une limite sans me placer en opposition à elle. C'est de lancer un mouvement, de « laisser prendre » la limite pour qu'un « solide » surgisse.

J'ai l'impression qu'en m'appropriant mon atelier, je suis plus attentive à mon implication. En situation d'atelier, je m'isole pour vivre davantage la relation entre l'humain que je suis et mon environnement (les objets qui habitent l'atelier, la lumière qui pénètre ma fenêtre et se pose sur ces mêmes objets, etc.). Combien de temps puis-je rester sans bouger, comment est-ce que je m'assois, quelle est ma posture, comment est-ce que j'utilise mon crayon pour varier mon écriture graphique, etc.?



Je souhaite comprendre ce qui me traverse dans l'opération de cette relation<sup>5</sup>. L'opération de la relation<sup>6</sup> c'est une articulation de ce que je vois et de ce que je ne vois pas.

---

<sup>5</sup> En effet, ce n'est pas parce que j'augmente la lumière que je vois davantage, car la lumière peut aussi éblouir. Ce qui me trouble en situation d'atelier est, tout autant, ce qui me lie. Il y a une part de la relation que je ne comprends pas, mais il y a relation pourtant. J'ai le réflexe d'observer l'espace négatif de la forme (le vide autour d'un plein, l'épreuve négative d'une photographie ou de la matrice d'un imprimé, d'un moule). Parce que ce procédé est chargé de beaucoup de possibilités. Je me souviens de ce passage dans lequel Robinson, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, est poussé par son désir d'explorer une grotte. Il décide d'« assume [r] l'obscurité » : « (...) Il faut dépasser l'alternative lumière-obscurité. (...) L'oeil crée de la lumière et invente aussi l'obscurité, mais celui qui n'a pas d'yeux ignore l'une ou l'autre, et ne souffre pas de l'absence de la première ». (Tournier, 1969, p. 109) Je m'intéresse aux possibilités d'inversion parce qu'il y a là le fait de contenir une information qui peut apparaître, une information qui, auparavant, était invisible, cachée et dérobée au regard. Pour établir les tenants et aboutissants de la relation, je reviens à l'exemple de Robinson qui, pris de solitude sur l'île de Speranza, est confronté au processus de « déshumanisation ». La *déshumanisation* est un processus provoqué par la solitude de sa nouvelle réalité, ce qui, pour Robinson, lui enlève le droit d'exister comme humain, le droit du vivre ensemble comme individu. La relation est pour lui « (...) un fragile et complexe échafaudage d'habitudes, réponses, réflexes, mécanismes, préoccupations (...) qui s'est formé et continue de se transformer par les attouchements perpétuels de ses semblables ». (*Op.cit.*, p. 57) Il faut comprendre que pour Robinson, ce que les gens ont dans leur tête lorsqu'ils pensent à lui, c'est un corps mort. Est-ce encore de la fatalité? Qu'est-ce qui peut bien pousser Robinson à agir s'il n'y a pas de résistance à sa pleine liberté? Dans ce contexte, que devient le concept de nécessité?

<sup>6</sup> Selon Gilbert Simondon, on ne peut délier l'humain (l'être) de l'individu (être en société) puisqu'on ne peut isoler l'être en tant qu'être. L'attention qu'il porte est sur l'opération de la « constitution de l'individu », ce qu'il nomme individuation. Cette opération implique une transformation, et c'est dans la transformation qu'il envisage la possibilité de « connaître son être en tant qu'individu à travers son être en tant qu'être » (Combes, 1999, p. 9). Pour Simondon, c'est « l'être est relation » et non pas « dans » la relation. Ce qui signifie que l'ontologie n'est jamais donnée, elle s'élabore autant par continuités que discontinuités. L'« oubli de l'opération » est un manque de la tradition philosophique tel que le démontre Muriel Combes dans le chapitre « Pensée de l'être et statut de l'un : relativité du réel à la réalité de la relation » dans l'ouvrage *Individu et collectivité*, 1999. Si je résume dans mes mots: pour Simondon, « information » signifie « prise de forme ». Je suis aussi informée que j'informe. Ce que je cherche s'articule dans l'opération même de mon processus d'« information ».



Je sais que je dépose mon coude sur la table, que mon bras bouge (est-ce que c'est l'avant-bras seulement?) et mes muscles aussi (lesquels, comment et à quel moment, ça, je ne sais pas), que je joins mon pouce à l'index et au crayon pour dessiner, que je pèse fort pour faire tel trait et frôle la surface pour tel autre, que je marque la feuille et que la mine autant que mon crayon s'épuisent. Est-ce que c'est à la même vitesse<sup>7</sup>?

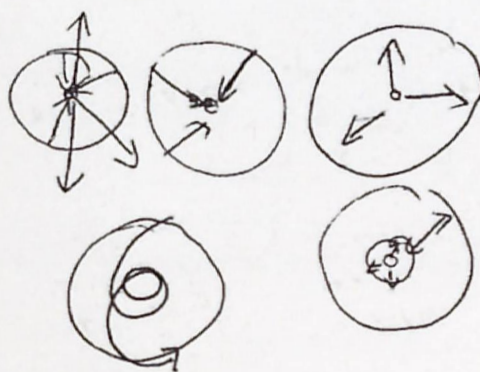
La « limite » me préoccupe. Il s'agit d'une expérience personnelle qui est toujours là, elle est mobile, elle vibre, se transforme et se déplace lentement à l'image d'un iceberg dans l'eau. J'ai de brefs instants de conscience de la limite, à chaque instant présent qui passe, d'y être toujours impliquée sans avoir de repos, de me savoir en apprentissage. Je traduis mon expérience comme le cumul des plis (des gestes) qui deviennent, avec le temps, des hachures (des habitudes). C'est qu'au fil du temps, les plis ou les hachures s'additionnent et se déposent dans mon inconscient. Je peux me servir des hachures et des plis qui se déposent. Pour comprendre de quelle manière ces gestes viennent à s'incorporer en soi, je me sers de la présence même de mes gestes et de mes habitudes qui habitent mon quotidien. Parce que ma relation à mon environnement est marquée par la traversée de nombreuses périodes de formation, que je constate du seul fait que j'ai recours à un mouvement et une position particulière pour effectuer une action (plier mes genoux et mon bassin pour que je m'assoie sur une chaise, par exemple). De cette façon, je réalise que mon environnement s'adresse à moi. Disons qu'il me lance la balle. Le signe que cette balle existe est dans chaque geste que je pose. Les hachures (les habitudes) me font voir la balle avec l'effet d'un stroboscope déréglé ou à celui d'un kaléidoscope auquel on ajoute du mouvement. (Figure 1.1)

---

<sup>7</sup> Est-ce que c'est à la même vitesse que circule ma capacité à communiquer dans ce texte par exemple? Et comment établir un lien entre mes actions dans le contexte de l'atelier et dans celui de cette écriture? De quelle manière puis-je conscientiser davantage mes actions, augmenter mon éveil?



Parce que je n'ai pas toujours conscience de cette habitude. Ne pas bien voir la balle est une charge, ne pas bien voir l'opération de cette relation génère un état de tension permanent. Parce que je dois rester éveillée pour ne pas la perdre cette balle, et pour pouvoir éventuellement la « relancer ».



**Figure 1.1** J'ai essayé de schématiser l'expérience de ma relation avec mon environnement immédiat, en atelier. Je pense à la façon dont je suis impliquée et traversée par des informations. Je me situe à l'atelier par un point au centre des cercles. Chacun de ces cinq cercles se présente comme un plan décalé d'une même réalité temporelle, une réalité tout autant continue. La paroi qui entoure chacun de ces cercles — comme le point qui me représente — semble rigide, mais ils sont sensibles à la circulation des mouvements, aux variations de forces et ils se transforment constamment.

Je cumule les tentatives d'appropriation de la « limite » en sorte de pelures d'oignon. J'ai beau me mettre sur la voie de la limite (aller vers ce qui fait résistance), développer des stratégies de contrainte autour (m'isoler, établir un périmètre de travail, tenter de substituer ou joindre l'importance des règles aux effets de la durée dans l'exercice) et à l'intérieur de mon activité (m'assurer de la qualité et du maximum de rendement de mes outils dans l'activité coloriage par exemple), le besoin d'établir un contact n'en demeure pas moins réel. Parce que je ne peux pas ne pas chercher la balle, elle est constamment devant mes yeux. Elle circule là, à tout moment et dans toutes les inclinaisons.

Je dois retourner aux tentatives d'appropriation et trouver le moyen de prendre ma « carotte de glace » de l'opération coloriage. J'emprunte le terme « carotte de glace » à l'objet d'étude nommé par plusieurs types de chercheurs en raison de sa forme verticale résultant d'une extraction<sup>8</sup> dans la calotte glaciaire. Je décris, dans la prochaine section, ma réflexion en lien avec cette méthode, à savoir quel est mon terrain d'investigation.

---

<sup>8</sup> Petite note d'information. Il faut savoir que l'action d'extraire l'échantillon de glace se nomme carottage, que le décarottage est l'action de démouler un carotte, et que carotter veut dire soutirer quelque chose avec ruse. (Rey, 1996, p. 310 et p. 545)



### 1.2.2 Mon corps.

Mon corps est toujours impliqué dans une activité, à l'atelier ou ailleurs (par ma posture, la manière dont je tiens mes outils de travail, etc.). Mon corps est relation, il est le terrain sur lequel je peux intervenir. À l'instar de ces chercheurs, il me faut extraire une forme qui inscrit les traces de l'opération de la relation<sup>9</sup> (entre mon corps et ce qui l'entoure). C'est-à-dire de « laisser prendre » un « solide » dans le processus d'une addition, l'addition des couches successives d'actions qui s'opèrent dans le processus. La forme de mon travail est définie par la limite que mon corps peut établir. Il s'agit là d'un concept important de ma méthode de recherche, que je nomme « corps-limite ». Je vais exercer ma mémoire, mémoire du corps et de sa conscience, et essayer de comprendre de quelle manière mon corps intériorise les informations et de quelle façon ces informations circulent en moi. L'idée est d'augmenter les effets de la relation, puis les écrire. Écrire pour peut-être y voir ce qui se transforme<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> J'imagine une forme qui émerge d'une étendue, de l'accumulation de diverses stratifications ayant leurs propres registres d'information, et dans lesquelles mon corps est toujours engagé.

<sup>10</sup> Écrire pour voir est une approche inspirée par la démarche de l'artiste Georges Perec, en particulier dans son livre *Espèces d'espaces* (1992).

J'ai fait la tentative suivante : parler et écrire simultanément. Je parle dans un micro et j'écris au moyen de mon clavier d'ordinateur. Inaccessibilité et incompréhension totale sans la présence d'une mise en contexte ou d'un mode de lecture (qui devient plus long que l'expérience finalement). Je brusque les choses par un retour à l'écoute de la bande sonore. J'écoute ce qu'il y a sur la bande sonore avec l'idée de réécrire mot pour mot ce que j'entends. Décalage, confusion et autocorrection sont au rendez-vous. Je déborde des règles de départ, j'imagine une concomitance entre temps d'écoute et ce que cela peut représenter en espace papier sur la feuille. Je ne sais pas quoi en penser, parce qu'il ne faut pas vouloir à tout prix la forme. Ne pas imposer une forme à l'idée, mais s'approcher doucement de la forme (sur la pointe des pieds), et l'ausculter. Tranquillement, le corps devient le lieu de ma mémoire de l'expérience. Il raisonne, il résonne. Il est ma caisse de résonance.



### 1.3 Une balade en vélo.

Lorsque j'observe autour de moi, je cherche à comprendre comment ce qui environne l'objet le transforme, et simultanément, me transforme. Par exemple, je pense à ce qui se passe lorsque j'observe devant moi à vélo, à la façon dont la lumière enveloppe un objet et rend l'objet, comme ma vue, instable.

Sentir les muscles de mes cuisses se gonfler, mon bassin se contracter, mes mains serrer le caoutchouc des poignées de mon guidon de vélo, ce même caoutchouc qui, du coup, me transmet de la chaleur. Éprouver le poids de l'air sur mon corps et la force de décélération qu'elle entraîne, composer avec une vision trouble parce que l'air fait écran. Observer la botte de mon pied d'appel rapetissée parce que les orteils s'y entrecroisent à l'instant même où la plante de l'autre pied se détache de la pédale. Tout ça sans oublier l'air qui, de plein fouet, pénètre mes narines comme si c'était du carton, l'air expulsé par mes poumons et qui me chauffe la gorge, assèche ma salive et provoque la déchirure de mes lèvres dès qu'ose se pointer une expression de fatigue. Cette respiration saccadée, sa cadence qui provoque l'expansion de mes poumons jusqu'à obliger mon corps à basculer vers l'arrière. Et le jet de sable émis par le déplacement et la vitesse. Et l'arrêt brusque parce qu'ici, l'autre a priorité. Et l'effet de brûlure ressenti parce que mon sexe s'est coincé et se frotte continûment à mes vêtements ou au siège de vélo. Et la dureté du béton dont je saisis la présence seulement lorsque je rebondis et que j'entends du métal cogner contre un autre métal.

Je peux isoler chacune des parties du corps sollicitées, circuler dans le courant des sensations qui habitent mon corps humain et les relier par une action. Je prends contact avec l'environnement du corps humain en activité. J'ai conscience de la fluidité du corps, de ce qui l'anime, de ce qui forme le corps, de ses multiples et infinis points de rencontre avec l'environnement, un environnement qui est tout aussi vivant.



Je peux aussi me concentrer sur une zone précise et la déplier, c'est-à-dire avoir accès à de plus petites sensations qui étaient auparavant écrasées par de plus intenses. J'établis, à l'occasion et spontanément, un ordre et un classement selon les principales forces ou étendues. Je reste attentive au parcours du vent sur mon corps et tente de trouver le lieu où il se détache de la surface de ma peau. Je dirige ensuite mon attention sur le son émis par le vent dans mes cheveux et je suis surprise que mes oreilles, qui sont si près, ne puissent me le rendre. Je sens l'humidité se détacher de la surface de l'entre-cuisse et gagner du terrain sur mes vêtements.

Cet exercice de mémoriser les effets de la relation est une expérience-limite. Je dois fixer dans ma mémoire ce qui s'active dans le mouvement même qu'entraîne l'action de « faire du vélo ». J'affirme que la mémorisation me permet de décrire plutôt qu'écrire, décrire ce que mon corps inscrit. Parce que mon corps n'est pas seul à bouger dans son environnement. L'environnement aussi bouge, se rapproche, se fragmente, tournoie et disparaît.



Il faut alors faire constamment la mise au point, amplifier ou décompter parce qu'il est impossible de maintenir en place qu'une forme<sup>11</sup> de contact du corps à l'environnement. Mon corps, mon terrain d'investigation, est confronté à la limite de ses propriétés (corporéité et conscience). Mon corps est informé par son environnement que la matière émet de la chaleur, que l'air a un poids et que l'air additionné à de la vitesse peut aveugler, et qu'un cercle rouge lumineux veut dire « arrêt » entre autres.

---

<sup>11</sup> Quelle est cette idée de la forme qui s'impose constamment? Est-ce qu'il suffit de s'arrêter sur le constat que puisqu'il y a une forme, il y a un contact? Mais pas du tout! Il faut que je change l'angle de mes observations. Ce qui m'interpelle, c'est la forme qui émerge du contact. Un « solide ». Une énergie. La mise au point doit se faire à cet endroit. Robinson, le personnage de Michel Tournier, réfléchit à la façon dont il accorde de l'attention aux objets de son environnement, des objets qui tendent, de par sa solitude sur l'île de Speranza, à se *déshumaniser*. Ainsi, complètement absorbé par son obsession de quitter l'île, il entreprend la construction de son bateau *L'Évasion* au milieu de la forêt, et en oublie la façon dont il s'y prendra pour s'évader. Que se passe-t-il? Est-ce que le bateau, symbole de sa liberté, est devenu plus fort et dépasse l'aspect physique, raisonné et concret de l'objet? Parce qu'un bateau a besoin de l'eau pour fonctionner, c'est-à-dire flotter. Est-ce que la solitude de Robinson, par sa durée, occasionne un ralentissement, un vertige ou un blocage du phénomène apparaissant au contact de la société, c'est-à-dire le phénomène : « (...) qui règle les transformations de la forme et du fond, les variations de profondeur (...) [qui] rabat mon désir sur l'objet ». (*Op.cit.* p. 280) Oui d'une certaine manière, puisque Robinson est en relation, mais il manque un facteur essentiel qui est autrui. Ce qui est intéressant, c'est que Robinson fait l'expérience d'une déconstruction de sa perception habituellement déterminée par le contact de la société. Ce qui surgit c'est une autre perception des objets qui cohabite avec la première, nouvelle perception en marge de la première (si première il y a). Alors ce que je peux faire, c'est prendre le taureau par les cornes. Si le contact avec mon environnement me distrait, que je vis de la résistance, je dois poursuivre ma recherche dans cette direction justement. La résistance signe la présence d'une limite, limite que je dois rendre « solide » au moment de sa prise. Recommencer ce même contact d'une limite. Recommencer encore. Mettre les limites du contact à l'étude.



Je comprends que mon corps est dans un processus d'information, qu'il participe à des transformations et que j'en suis transformée<sup>12</sup>. Parce qu'il est assujéti à l'(entre)prise de la loi biologique complexe qui le régit et, par extension, à celle tout aussi complexe, la loi de ce qui l'entoure (asservissement du corps et de sa conscience à la norme et à la conformité des grandes institutions).

---

<sup>12</sup> J'ai besoin d'une action plus vive, de rapprocher le média de l'action. L'action d'inscrire dans un solide le contact d'une limite, inscrire dans un solide mon corps en relation. Je pense aux procédés qui permettent l'empreinte, pour faire le contact du corps et de l'atelier, pour comprendre ce contact en mettant les limites du contact à l'étude. Dans *Langage du corps : une extension métaphorique*, Maité Snauweart élabore sur la notion de corporéité et souligne que le langage « passe par le corps. Le corps participe à un dialogue, muet ou tacite, il n'est pas hors du langage ». (Snauweart, 2004, p. 80) Quelques pages plus loin, elle renchérit en disant que « (...) la corporéité de l'humain paraît fondamentale dans la constitution d'une individuation proprement anthropologique ». (*Ibid*, p. 94) Par quel moyen vais-je solidifier les caractéristiques de la relation entre mon corps et l'atelier?



Il y a là un état de tension<sup>13</sup>. L'état de tension demeure dans le corps humain et s'exprime dans les contradictions du contrôle (l'instabilité, la retenue, le compromis, le doute, le silence, l'autocensure, entre autres). L'état de tension est un état engagé du « corps-limite » parce que c'est sous cet état de tension que je lance un mouvement (aller vers ce qui fait résistance, la limite). Ce geste, je le fais en sachant qu'une limite existe en moi. Dans le mouvement de la prise, de la formation de la

---

<sup>13</sup> L'état de tension, c'est une forme de contact. Un état de tension c'est un croisement d'intensités qui, je crois, frappe et habite le corps au passage. Cet état de tension est palpable dans le film *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, dans lequel Michel, le personnage principal, est un voleur de porte-monnaie qui vit une position double : entre une quête de la connaissance de la vérité de la loi et l'impossibilité de cette loi. À un moment du film, Michel, le novice, communique à son héros son expérience du vol : « (...) [vivre] l'espèce d'épouvante d'être un animal qui guette sa prise et redoute d'être guetté par elle ». Louis Malle a écrit sur la symbolique du personnage principal de *Pickpocket* dans *Robert Bresson. Éloge* : « (...) le voleur, c'est l'Homme, c'est vous, c'est moi (...) » (Cinémathèque française, 1997, p. 36). Michel, le voleur, fait l'expérience d'un rapport de forces : il veut exercer son pouvoir dans un lieu où le pouvoir appartient de facto à un autre. Ainsi, il confronte aussi l'exercice de son propre pouvoir de détermination dans un lieu où il se trouve en danger de l'exécuter. Je pense aussi à la tension qui se retrouve dans les films de Michael Haneke, spécifiquement dans *Caché* (2005) et *Code inconnu* (2000). De ces deux films ressort un questionnement sur le poids de la mauvaise conscience, tel le sentiment de culpabilité. La culpabilité, c'est un jugement ou une « autorégulation » pour reprendre un terme de Michel Foucault. Qu'est-ce que le jeu de pouvoir si ce n'est pas là où mon corps est pris ? Selon Michel Foucault, dans ce jeu de pouvoir, le pouvoir « ne s'applique pas purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui « ne l'ont pas » ; il les investit, passe par eux et à travers eux ; il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans sa lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux » (Foucault, 1975, p. 35). Est-ce que je joue à déconstruire un jeu de pouvoir, est-ce que je joue avec l'ensemble des jeux de pouvoir qui cohabitent en moi ? Par ma stratégie d'aller vers ce qui fait résistance (la limite) dans le contexte de ma pratique, et par les contraintes que je mets en place à l'atelier (m'isoler ou établir mes propres règles), est-ce que je déjoue mes prescriptions inconscientes (mes propres autorégulations lors d'une activité à l'atelier par exemple) ? Je réfléchis à l'utilisation de mon corps comme terrain d'investigation, comme un objet. Je m'interroge sur la possible instrumentalisation de mon corps.

Et si je joue, est-ce que je joue seule, et qui joue avec moi ? Tu veux jouer avec moi ?



limite, je fais l'expérience de l'écart. L'écart<sup>14</sup>, j'imagine cela comme une suspension dans le temps. L'écart est aussi dans ce que j'ai identifié plus tôt, écart entre les plis (les gestes) qui deviennent hachures (des habitudes par exemple). C'est l'expérience de l'écart qui, peut-être, me transmet l'effet du stroboscope déréglé. C'est une question de distance entre deux couches appartenant à un espace-temps stratifié.

Je rapproche le média de l'action pour réduire la distance entre l'engagement de mon corps dans un processus et l'oeuvre au final. J'amène le média au corps (le plâtre directement sur mon corps au moment de la prise de la matière). Je fais le geste de plier le média, c'est-à-dire que le média rapproché du corps se transforme. Ma stratégie est très simple. À l'aide du plâtre, je vais renfler (remplir, augmenter le volume ou amplifier) les vides entre deux solides, mon corps et le sol de l'atelier. C'est ma façon d'extraire une forme marquée par l'empreinte de mon corps et de l'atelier. Pas en un seul morceau, mais par morceaux et sur une étendue temporelle. J'accumule diverses formes issues d'autant de positions. À l'instant de la prise, je tente de tenir la posture (faire la prise du tir au poignet, celle du penseur, de la morte, entre autres). Je ne prends pas tout de cette posture, j'en fragmente et sélectionne une partie. Je cible les articulations (le cou, les coudes/genoux, le tronc, fléchi ou en extension). Je moule ensuite la forme façonnée, l'espace qui n'est plus vide.

---

<sup>14</sup> Recommencer le contact, faire du contact la forme. L'empreinte, c'est un moyen de prendre la limite du contact et de mobiliser la limite de ce contact dans une forme. Jacques Derrida expose clairement le lien entre l'écart, la limite et le toucher : « (...) une limite ne se touche pas, c'est une différence, un intervalle qui échappe au toucher ou qui est seulement qu'on peut ou croit pouvoir toucher (...). L'expérience de la limite "touche" à quelque chose qui est pleinement présent. Une limite n'apparaît jamais comme telle ». (Derrida et Spire, 2002, p. 53).

Mon idée est d'accumuler les points de rencontre entre mon corps et le média, dans l'étendue même du processus de création, afin de créer une combinaison de formes et de durées. Pour ce faire, je procède par détournement et appropriation de la technique d'un média pour réduire la distance entre corps et matériau, augmenter leur surface de contact et laisser place à l'impact de la rencontre.

Dans cette démarche, mon enjeu n'est pas mon intégrité corporelle, ni une image de mon corps, mais l'instrumentalisation de mon corps en relation. Je peux prendre mon corps et l'utiliser comme un objet vivant pour détourner les structures (la norme, la conformité, la codification, la loi, etc.) politiques pouvant l'asservir.



## CHAPITRE II

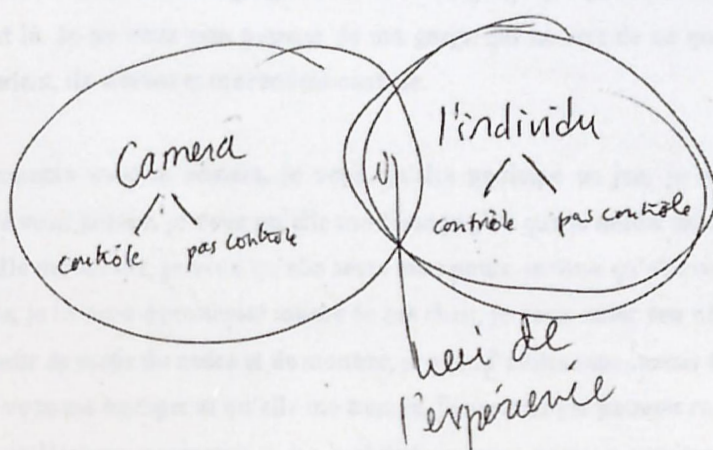
### LORSQUE LES FORMES SE TOUCHENT



## 2.1 Le casse-tête<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Chercher à faire un casse-tête en mettant les pièces « face contre terre » afin de les relier par la forme. Casse-cou, casse-gueule, casse-pieds ou casse-tête. Il s'agit là d'un « jeu » stratégique d'assemblage et de déplacement. J'utilise la charge graphique du texte comme un moyen pour « fatiguer » mes attentes dans le mode de division du discours (niveau d'importance avec le principe de la note au bas de page par exemple) et de sa disposition (composantes du texte et mode de présentation), et comme une stratégie pour détourner la charge des conventions d'écriture sur la progression du texte. Ce n'est pas une attitude de confrontation. C'est une stratégie pour envisager le trait de cette union comme un levier de recherche, à la fois « solide » et « mobile », dans le processus d'une articulation. C'est la mise en action de mon concept « corps-limite ». Michel Foucault, dans *Surveiller et punir, naissance de la prison*, amène une réflexion intéressante sur ce sujet : « (...) sur toute la surface de contact entre le corps et l'objet qu'il manipule, le pouvoir vient se glisser, il les amarre l'un à l'autre. Il constitue un complexe corps-arme, corps-instrument, corps-machine ». (Foucault, 1975, p. 180) Il y a deux inscriptions et une nouvelle limite, celle qui concrétise leur rencontre. D'une part, il y a la limite du corps (la surface de la peau et son inégalité, sa carnation et ses poils), et d'autre part, celle du média. Si je prends l'exemple de la caméra, il est question de la surface de la lentille et sa distorsion, de son mécanisme, de son poids, etc. Au moment du contact du corps et de la caméra, il y a transcription d'une nouvelle limite caractérisée par des tombées au noir. (voir note 5, Chap. 1, sec. 1.2) Ces tombées ne sont pas le propre d'une manipulation au montage, mais une résultante de manœuvres lors de l'action. Je pense à l'œuvre *Delicate Issue* (1979) de l'artiste Kate Craig (voir Appendice A). Dans cette vidéo, ce qui est perçu c'est le mouvement d'une caméra qui frôle la peau d'un corps, et la marque que cette proximité intime du corps occasionne sur caméra (la difficulté de la caméra à faire sa mise au point et la transcription de cette expérience sur l'image). Cette expérience en est une de la limite du contact du corps et de la caméra, tout autant qu'elle relève d'une autre limite, le contact entre celui qui regarde, celle regardée et la vidéo elle-même comme acte de regard. Cette réalité augmentée (corps et caméra) transforme et bouleverse les repères du champ perceptible. Il s'agit de faire vivre une situation qui nous positionne dans l'expérience d'un point de vue inhabituel. Dans *La ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman développe sur l'idée de la rencontre de deux surfaces (corps et média) : « (...) Cette « prise », cependant, est à double détente : elle impose une nouvelle signification à l'acte de « prendre » lorsqu'elle finit par arracher la ressemblance au corps dont elle s'est emparée. L'empreinte est donc prédatrice : elle garde ce que nous perdons, elle isole et, même, nous déchire. (...) ». (Didi-Huberman, 2008, p. 298). Par mon geste de plier le média (le média qui, rapproché du corps, se transforme), je crée une combinaison de forme et de durée et je propose un autre registre de lecture, un croisement simultané d'instant où tout est sollicité et perdu du même mouvement : le son, la parole, le récit, la voix, le bruit et le silence, la respiration, la sensation de brûlure et le froid, le plaisir avec la douleur, la fragilité avec la brutalité, le sens, l'échelle, l'équilibre, la vue et l'éblouissement. J'ai en mémoire l'*Essai sur la fatigue* de Peter Handke dans lequel il envisage l'état de fatigue comme un état de disponibilité : « (...) c'est de la clairvoyance [qui] aiguise la perception ». (Handke, 1991, p. 24) Par mon approche du concept corps-limite et des expériences de contact qui s'ensuivent (corps et caméra par exemple), j'observe mon corps comme une machine à inscrire des transformations. Dans une même réalité temporelle, ce « corps à corps entre les vivants et les dispositifs » est un moyen de « fatiguer » un rythme dans une relation, non le lien. (Agamben, 2007, p. 32) Je vois cette méthode d'approche comme un potentiel générateur d'une discontinuité dans l'aliénation et l'altération d'un système de contrôle et de pouvoir. (Figure 1.2)





**Figure 1.2** Je tente de placer le lieu de ce que je nomme le vertige, c'est-à-dire lorsque les formes se touchent. C'est l'instant où le corps et un média sont dans un « trop proche ». Là où, à leur rencontre, le vertige fait naître une ouverture.

J'ai la caméra avec moi. Ça ne me dit pas de penser. Je marche nu pieds. Mes pas sont lourds, je sens le poids de chacune de mes jambes. Elles n'ont pas envie d'être là aujourd'hui. Va savoir pourquoi, car j'ai la certitude que quelque chose doit se passer. Je ne veux même pas sortir la caméra parce que je me dis que je vais sûrement manquer de batteries. C'est n'importe quoi. Je veux faire l'effort à nouveau et confronter une chute de quelque chose, je veux dire par épuisement.

(...)

J'ai besoin de la caméra pour connaître ma limite. Je veux m'imposer quelque chose et qu'elle soit mon témoin. Je suis là, devant le modèle, mais le modèle c'est moi. Je veux le modeler. Je veux avoir emprise sur lui. Je veux endurer. Je veux que ça dure.

(...)

Les mots se bousculent dans ma gorge. C'est dans ma gorge que ça se passe. Les reins je les sens, ils sont là. Je ne veux rien pousser de ma gorge qui ne soit de ce que mes reins me disent. Ils parlent, ils vibrent et me rendent confuse.

(...)

Je veux combattre avec la caméra, je veux qu'elle participe au jeu, je veux qu'elle me dérange, je la veux proche, je veux qu'elle me dérange plus que le miroir de ma salle de bain, je veux qu'elle me touche, je veux qu'elle sente mon pouls, je veux qu'elle reçoive la chaleur de mon corps, je la veux à proximité intime de ma chair, je veux sentir son odeur de métal, je veux avoir peur de sortir du cadre et de montrer, je veux l'éviter sans jamais être certaine que ça se fait, je veux me tromper et qu'elle me trompe, je veux ne pas pouvoir me mouvoir parce qu'elle occupe l'espace nécessaire à ma mobilité, je veux pouvoir respirer de ma chair et qu'elle le perçoive.

**Figure 1.3** En collant, frottant et cognant l'objectif de la caméra sur ma peau, limite contre limite, je fais ce geste d'amener l'objet au corps, pour mettre en relief la matérialité du corps et de la caméra. Il est question de brouiller les frontières entre le corps et la caméra, entre corps-limite et la vidéo.

(Tirée de mon carnet de notes, 2008-2009)



## 2.2 Recommencer<sup>16</sup>.

Je reviens à mes réflexions autour de mon approche réflexive de la carotte de glace. À l'idée d'une forme qui témoigne d'une étendue stratifiée. La forme de mon projet (d'écriture et de création) émerge de l'accumulation de diverses stratifications ayant

---

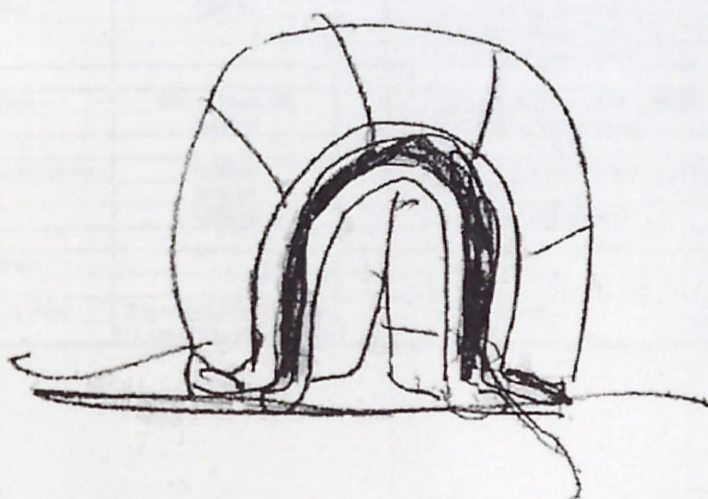
<sup>16</sup> Construire un point ici, et recommencer. C'est recommencer dans le sens de poursuivre et inscrire un mouvement qui prend de la force à chaque fois. Recommencer parce que tout bouge, change, se transforme et se déplace. Je rends solides des phases de transformation dans le processus d'une opération. Recommencer. Je l'ai dit, ce n'est pas parce qu'il fait noir que je ne vois pas (je peux voir dans le noir, je fais le geste de déconstruire ma façon de voir). Robinson sur son île de Speranza, au prise avec l'image que les gens doivent avoir de lui, de son corps mort, en vient à la réflexion que ce qui est dehors existe et que « ce qui n'existe pas insiste pour exister » (*op.cit.*, p. 137). C'est ça mon rapport de forces, ma motivation. C'est cette insistance, ce besoin, cette charge. Aller vers ce qui fait résistance et recommencer. M'acharner sur la charge (le « corps-limite »), la presser fortement (le contact d'un « trop proche »), l'écraser (l'empreinte) et la déployer (la variante et le multiple). Recommencer. Faire aussi que mon environnement voie. Mon corps, je peux l'utiliser et en faire une caisse de résonance. Dans *La subjectivité à venir : Essais critiques sur la voix obscène* de Slavoj Žižek, l'auteur fait référence à *Homo sacer* de Giorgio Agamben (1998) et développe ceci : « (...) on pourrait se risquer à déclarer que le mode libéral prédominant de la subjectivité aujourd'hui se dit *Homo sucker* : n'ayant cessé d'essayer d'exploiter et d'instrumentaliser autrui, homo sucker finit par devenir lui-même l'ultime zozo. Lorsque nous pensons nous amuser de l'idéologie actuelle, nous ne faisons que renforcer l'emprise qu'elle a sur nous ». (Žižek, 2004, p. 77) Recommencer et se répandre. Me réapproprier mon corps. Utiliser mon corps telle une matrice (un dispositif, terme amplement approfondi par Giorgio Agamben), une matrice qui marque et fait vibrer mon instrument. Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* explicite sur la notion de dispositif : « (...) les dispositifs visent, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement. » (Agamben, 2007, p. 42) Le corps et le dispositif s'unissent pour former un complexe corps-dispositif qu'il entrevoit comme une « machine de gouvernement ». Il s'agit d'un rapport de force qui souligne, dans un mouvement de multiplicité, la relation de l'individu (son corps et sa conscience) à son environnement immédiat : « (...) un corps-à-corps entre les vivants et les dispositifs (...) un même individu, une même substance, peuvent être le lieu de plusieurs processus de subjectivation (...) ». (Agamben, 2007, p. 32-33)



leurs propres registres d'information, et avec lesquelles mon corps est toujours engagé (Figure 1.4). Mon projet conjugue les multiples variantes possibles de combinaisons, d'entrecroisements et d'associations autour du processus de « plier » le média. En générant des objets par contact, chaque objet de contact est un « ici » que je signale. Un « ici maintenant » du « corps-limite ». Dans le geste de laisser prendre une forme à l'objet à partir d'un point de rencontre, j'inscris aussi le temps présent. Parce qu'il s'agit d'un geste d'affirmation, la trace d'un acte, de ma présence. L'exercice de pression (créer une empreinte par le contact) résonne, il se transforme en résonnant, et transforme en se répandant dans toutes ses déclinaisons. C'est un geste d'ouverture. Ce geste, je l'imagine comme une roche que je lance dans l'eau avec l'effet ondulatoire qu'elle occasionne.

Encore cette insistance de la forme. Plus tôt, j'ai partagé l'impression que l'environnement me lance la balle, et maintenant j'évoque l'histoire d'une roche que je lance – le même geste. Lancer cette roche fait figure d'un besoin, se repérer. Faire résonner mon environnement et tenter de situer ce qui fait pression. Prendre la chance que l'environnement voie à son tour. Je ne suis pas seule. Faire que je me positionne afin d'avancer en sa direction (aller vers ce qui fait résistance). Faire que je peux tester un lien, le trait d'une union. Faire que je peux sonder un écart (la distance du trait) en étant à l'intérieur d'un lien (dans l'union). Faire que je comprenne l'articulation même du trait d'union.





**Figure 1.4** Esquisse pour conceptualiser le processus de formation d'un moule, qui apparaît par l'addition en surcouches autour du même point source. Chacune des couches additionnées contient sa propre logique de prise de forme. Tout en s'éloignant de la source, les couches résorbent leur conformité au point source, augmente leur étendue, se (sur) forment l'une l'autre, et préservent collectivement la mémoire d'une transformation.

## 2.3 Faire le décompte

Objets au 17 mai 2010				
#	Objets	Données	Quantités	Descriptions
1	Bras fléchis	5840 ml	3	1 en mousse polyuréthane 1 en béton "nid d'abeilles" 1 en béton travaillé humide
2	Bras allongé	3050 ml	3	1 en mousse polyuréthane 1 en béton travaillé humide 1 en résine de polyuréthane couleur onyx
3	Cuisse-jambe-mollet	4540 ml	4	1 en mousse polyuréthane 1 en ciment 1 en béton "nid d'abeilles" 1 en résine de polyuréthane couleur onyx
4	Épaule-bras-coude	1240 ml	6	1 en mousse polyuréthane 1 en résine polyuréthane couleur "peau barbie" 1 en résine polyuréthane + oxyde de fer et sable 1 en mousse style tire-éponge 2 en béton travaillé humide
5	Pied	2360 ml	3	1 en béton "nid d'abeilles" 1 en béton travaillé humide 1 en mousse polyuréthane
6	Siège	5/8 x 4 x 32 pouces 26460 ml	2	1 en polycarbonate "version coquille" 1 en silicone "version récipient"
7	Tronc à quatre pattes	10450 ml 5832 in <sup>3</sup> 18500 ml	3	1 en résine de polyuréthane "crystal clear" 1 en tilleul 1 en cire micro-cristaline
8	Menton		1	1 en pierre
9	corps au corps	20 kg de farine, 16 kg de gros sel 17 L d'eau et 5.5 L d'huile de canola	1	1 en pâte à sel

**Tableau 1.1** il me manque des jambes. Je prévois la réalisation d'un entrejambe en contreplaqué, de pieds en ballon et d'au moins 2 articulations genoux et coudes (2 fois chacun) en silicone mou. Aussi, 2 bouts de têtes ou la tête au complet en pierre. Sans oublier un devant-de-cou en sable humide. Et un dos, peut-être une autre patte en sel. (Inventaire tiré de mon carnet de notes, en date du 17 mai 2010).



## 2.4 Recommencer encore, tout en me déplaçant.

Je suis rendue là. 9 formes de contact<sup>17</sup>, 26 objets obtenus par procédé de moulage et une règle : ne pas toucher au sol, seulement aux objets<sup>18</sup>. Je vais m'isoler dans un espace donné pour y établir le périmètre fictif de mon action.

---

<sup>17</sup> Je solidifie le contact du corps au média. Je forme un objet par compression de plâtre entre deux limites, le « corps-limite » et le sol de l'atelier. Je suis debout, je plie le genou. Je remplis l'espace vide pour former un plein, l'espace entre mon genou et le sol. Je commence par faire une empreinte de mon genou à l'aide de bandelettes de plâtre, puis j'encastre l'empreinte de mon articulation (fait de bandelettes) dans un empâtement de plâtre (ce même empâtement qui comble l'espace vide entre mon genou et le sol). Au moment de la prise de forme, j'inclus les notions de temps, de vitesse, et de rythme du corps contre la matière (plâtre) en prise. Mon corps, la matière et l'atelier influent sur la prise qui s'ensuit. De cette prise, je façonne une forme et je procède à la réalisation de son moule. Le moule se présente comme un solide avec une partie creuse (mémoire de la forme) destiné à recevoir une coulée de matière. L'aspect processuel du moulage, ou la formation du moule, est important. Il entraîne une succession de contacts (matière sur matière) qui, en se solidifiant, conservent l'empreinte de la forme façonnée, et s'éloignent d'une certaine façon du premier contact (corps au plâtre). Ce qui est paradoxal dans ce procédé, c'est que du contact du corps à la matière, il se produit de l'effacement. Cet effacement de traits du corps est provoqué par la matière et son accumulation. Là, je casse l'image que j'ai de la forme d'un genou (un casse-genou). L'espace négatif d'un genou devient positif, et peut être celui d'une tête. Dans le processus de réalisation d'un moule, je crée une chaîne avec plusieurs générations d'empreinte (voir figure 1.4). Selon Georges Didi-Huberman, dans *La ressemblance par contact*, l'auteur fait part de cet éloignement du contact source (corps à la bandelette de plâtre par exemple) auquel je fais référence avec le recours au procédé du moulage et la superposition de matière : « (...) La primauté matérielle du contact, dans le processus d'empreinte, trouve son répondant visuel et phénoménologique dans l'espèce d'écrasement tactile que l'objet visuel nous impose fatalement, happant notre regard – tendant ainsi à décomposer toute distance optique – vers ses *accidents*, vers ses singularités morphologiques. (...) la distance et la médiation se trouvent « contaminée » par un « espace trop proche (...) ». (Didi-Huberman, 2008, p. 118) Par le procédé du moulage, je rends mobile l'impact du corps dans la matière, la matière au corps, leur relation au moment de la prise de forme et l'objet ensuite moulé, puis multiplié. Cette expérience de l'écart par le procédé de moulage, Didi-Huberman nomme cela la « phénoménologie de l'effleurement » ou « la différence dans le semblable » (*op.cit.*, p. 282) et Muriel Combes, « information ». (Combes, 1999, p. 12)

<sup>18</sup> C'est absurde, je ne peux pas prévoir mon déplacement.



### 2.4.1 Mon action, me déplacer.

L'idée est de concevoir une variété et une quantité d'objets pour couvrir le sol. Pourquoi? Parce que j'entre en relation avec ces objets dans l'objectif de me déplacer sans toucher au sol<sup>19</sup>. Les objets remplissent une fonction précise, celle de se placer comme un intermédiaire de contact lors de mes déplacements dans l'espace.

---

<sup>19</sup> Je me demande si ce n'est pas les objets qui me déplacent. Je pense à une chaise, aux variantes que je trouve dans les endroits publics. À la façon dont l'objet « chaise » peut travailler mon inconscient et m'inviter à me lever après une période x, parce qu'elle n'est pas confortable. À la façon dont je m'assois sur tel type de chaise et de quelle manière la chaise m'indique une position à prendre parce qu'elle est formée pour imposer une posture ou une durée. Je réfléchis à ces politiques de contrôle cachées comme le revers d'une médaille. Je m'intéresse à la manière dont ce principe s'articule dans le contexte de mon atelier, au rapport de forces entre mon corps et les objets. À la façon dont je suis traversée par des informations, transformée par ces mêmes informations et à comment je les transforme aussi. Et si je cerne une action simple, me déplacer. Comment mon déplacement en est-il affecté? Et si j'introduis, à l'atelier des objets fabriqués pour convenir à mon corps, quel en sera l'impact? Je m'initie d'abord au moulage dans la perspective de créer un moule de mon bassin (cuisses, fesses, sexe, hanches), et réaliser une coquille qui épouse la forme de mon corps. Je me place dans cette coquille qui agit comme un réceptacle et reprend l'arrondi propre au berçant d'une chaise. Je fais le même processus pour mon bras, mon pied, mon cou, etc. J'envisage l'accumulation de différents objets comme autant de réceptacles de mon corps. J'essaie de comprendre leur nouvelle charge, la manière dont je les utilise et la façon dont ils m'utilisent, au moment où je vis l'action. J'explore par le procédé du moulage, du modelage et de la taille directe, les possibilités de la série et ses variations.



Ils représentent parfois un bassin dans lequel le corps vient se glisser et lui fait subir des contraintes, et tantôt de point d'appui au corps pour faciliter l'exécution de ces déplacements<sup>20</sup>. Ils sont de matières (plâtre, bois, mousse, béton, etc.) et propriétés (élastique, rigide, spongieuse, rude ou réactive) diversifiées. Ce sont des combinaisons du corps avec la matière, combinaisons qui influent sur mes déplacements. Ces objets me dérangent et me bousculent dans mon confort personnel et dans mon rapport à l'environnement immédiat (l'atelier) puisqu'ils ont une autorité particulière étant donné l'emboîtement qu'ils nécessitent par leurs formes (concave ou convexe) et propriétés (dureté, capacité d'élongation, etc.). Ils affectent la liberté de mes mouvements (plusieurs niveaux d'efforts, de vitesses, de rythmes etc.) puisque ces objets correspondent à des parties précises et ordonnent une posture spécifique de mon corps lors de leur articulation.

---

<sup>20</sup> Est-ce que les objets me poussent dans une direction parce que j'ai absolument besoin de déposer mon bras par exemple? Est-ce que c'est par les objets que je me déplace? Est-ce que je fais le geste de prendre tel objet plutôt qu'un autre parce qu'il me permet de me rendre dans telle direction? Est-ce que c'est « dans » les objets que je me déplace? Le fait que mon déplacement est déjà inscrit dans les objets puisqu'un fragment de mon corps est dans chaque empreinte. Le fait que mon corps se recompose par l'accumulation des objets que je rassemble. Faire que par l'objet, c'est à un autre niveau que je me déplace. Est-ce que dans toutes ces questions et ces réflexions, je trouve la formation d'autant de possibilités? Et pourquoi pas?



Le processus du moulage fait que ces formes devenues objets ne se conforment plus parfaitement à chacune des parties qui en sont la source<sup>21</sup>. Ce sont 26 objets avec lesquels je propose de renouveler le contact à l'atelier. Ces objets sont réalisés pour convenir à des parties spécifiques de mon corps, mais ils ne s'y assemblent pas parfaitement. Ils ont subi des transformations dans le processus chimique et physique de leur prise de forme. Je fais l'expérience d'une sorte d'absence, l'absence d'une parfaite conformité au contact de mon corps à l'objet tout en ayant le signe que l'empreinte inscrite dans l'objet répond aux propriétés de mon corps (morphologie, grandeurs et proportions, flexibilité et tensions dans l'étendue d'une posture, etc.).

---

<sup>21</sup> Je m'interroge d'abord sur la viabilité de certains objets (le rendu esthétique) pour en arriver à me dire que l'intérêt est justement dans l'accumulation des essais à provoquer de l'écart. C'est-à-dire une attitude d'exploration plus proche du « laisser prendre » que du « lâcher-prise ». Alors, je garde toutes les variantes d'objets qui ont résulté de la prise de forme. Je fais le choix d'explorer la couleur et la transparence, ainsi que le choc de matières en phase de coulée liquide dans le moule. Le recours au moulage, au modelage et à la sculpture à taille directe m'offre la possibilité de reproduire (constituer de nombreux objets à partir du même moule), retourner (la contre-forme) ou copier un objet (me servir de l'objet réalisé et tenter de le (re)faire par imitation).



Il y a de l'écart, et l'écart m'intéresse<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Dans la pratique de Marcel Duchamp, l'opération de l'écart est une méthode d'approche qui met en relief ses réflexions entourant son concept de l'*inframince* : « (...) pour écarter le tout fait, en série du tout trouvé.—L'écart est une opération. » (Duchamp, 1994, p. 41). Je résume l'*inframince* de Marcel Duchamp comme étant une valeur d'écart qui introduit du vertige quant aux repères qui permettent d'identifier deux semblables, tel que l'écart entre « *l'accident de la reproduction et sa visée symétrique, la reproduction de l'accident* ». (Didi-Huberman, 2008, p. 221) Ce qui m'interpelle dans les procédés qui préservent l'empreinte, c'est l'aspect toujours réversible dans la progression, et les infinies transformations qui peuvent s'ensuivre au cours du processus. Dans les oeuvres de Duchamp, je suis intriguée par le contact et sa trace, trace de la relation du corps à l'objet, ainsi que l'enveloppe temporelle et spatiale qui accompagne cette relation. Je pense à l'oeuvre imprimée (*La Grand-Mère de l'artiste*, 1904) et à la performance (*3 Stoppages-étalon*, 1913-1914) (voir Appendice A). Dans la première oeuvre, je note l'écart par la marque sur le papier causée par une surcharge (d'encre et d'écrasement) d'une double impression de la plaque gravée. C'est ce qui engendre un axe horizontal agissant comme un pli entre deux sections de la même image. Dans la seconde oeuvre, l'écart dans le semblable se trouve dans le décalage subtil occasionné par la répétition d'un même geste; faire tomber un fil et l'état du fil après chaque chute. C'est dans les oeuvres (*Coin de chasteté*, 1954), sculpture composée de deux pièces, une en plâtre et l'autre en matière plastique dont l'une semble avoir entaillé l'autre, et le moule en plâtre d'un sexe féminin, (*Feuille de vigne femelle*, 1950), que se complexifie l'affiliation (voir Appendice A). Ces deux oeuvres de Duchamp convoquent un malaise, une fragilité et une brutalité à mes repères. Georges Didi-Huberman, dans la *Ressemblance par contact*, s'appuie sur l'écart *inframince* de Marcel Duchamp pour envisager l'acte de reproduction comme le travail d'une expérience de la différence entre la « [b]rutalité de la précision » et « [la p]récision de la brutalité ». (*Op.cit*, 2008, p. 298) « La précision (écart *inframince*) et brutalité (violence que cet écart produit ) (...) ». (*Idem*, p. 298) La limite du contact est liée au jeu de l'emboîtement. Il devient difficile de comprendre la conjugaison, à différentes phases, de ce qui est perdu avec ce qui est gagné par contact. Il y a tellement de facteurs, d'interventions et de transformations qui entrent en ligne de compte. Pour ces raisons, je cherche à placer le contact du corps et du média dans toutes les couches qui composent mon projet. J'ai l'idée d'un assemblage de plusieurs couches (image de la carotte de glace) d'informations qui ont lieu par contact : contacte du corps à la matière jusqu'au contact du corps à l'objet réalisé. Par l'enregistrement du son et de l'image, je vais faire résonner le contact du corps à l'objet et amplifier la présence de ce qui n'est pas nécessairement perceptible.



Lorsque je tente de placer mon corps dans les objets, lorsque j'adopte des postures étranges pour me permettre de déposer la partie spécifique de mon corps à l'endroit de son empreinte, je constate que je ne m'assemble pas parfaitement et qu'il y a toujours un espace libre<sup>23</sup>.

C'est à partir de cette ouverture que je vais poursuivre ma recherche, chercher à comprendre l'enjeu du corps et de son instrumentalisation. Parce que je me demande comment je vais établir ma place dans l'articulation de ces objets. Ces objets qui ont deux facettes, soit celle du soutien au déplacement et à la mobilité du corps humain, versus celle de la charge inhérente à la matière et ses propriétés dont l'objet est construit et qui impose à mon corps un type de déplacement et une seule mobilité.

---

<sup>23</sup> Là est l'ouverture, c'est là où il y a « écart ». J'envisage cet espace comme un angle maintenu et toujours actif entre deux parties, une sorte d'enfourchement. Je fais une analogie à l'angle maintenu entre deux couches stratifiées de la carotte de glace, angle qui s'obtient par l'addition des caractéristiques singulières à l'environnement (le climat par exemple). L'écart entre deux contextes spécifiques permet de saisir une transformation et la particularité de chacune des stratifications. Je me dis qu'enregistrer le son et l'image lors du contact de mon corps à l'objet est une façon de travailler le potentiel de cet espace libre, de cet écart. Je peux introduire mon corps dans les objets, il peut se mouvoir. Je me demande de quelle manière mon corps se positionne dans un objet en cire, quel son émet ce frottement, et qu'est-ce que donne la résonance de ce frottement dans un lieu particulier? Comment le matériau réagit-il au contact de l'humidité ou de la température ambiante d'un lieu spécifique? L'objet conduit-il la chaleur? Est-ce que mon corps peut marquer la matière facilement? Et moi, comment suis-je affectée par le choc des matières et propriétés lors de mes déplacements? Je positionne les microphones et la caméra vidéo dans un point de rencontre du corps au média. Les microphones sont posés à l'intérieur, sur, ou à proximité des objets. La caméra est entre mes jambes, espace libre entre deux parties de mon corps en mouvement. Par ces dispositifs, je cherche à capter un son et une séquence vidéo issus d'un contact appartenant à la frontière du corps et de l'objet (leur frottement, le doigt, le bras ou les fesses qui cherchent à prendre place dans un objet, la friction que ces entrées occasionnent, les cheveux qui tombent sur un objet en mousse).



Comment vais-je prendre la notion d'écart entre mon corps à l'objet comme un espace de liberté dans la continuité de ma recherche?

L'EXPERIMENTATION

### CHAPITRE III

#### L'EXPÉRIMENTATION

1.1 La Chaufferie

Le dossier vivant la réalité concrète d'un lieu et le moment de mettre en pratique une proposition de départ, une démarche, une action, une façon d'être, de faire, de se comporter dans le monde, est le lieu où se joue le projet.

Je m'installe à La Chaufferie pour une période d'expérimentation (du 28 juin au 3 juillet 2016). Il s'agit d'un grand local commun (1700 m<sup>2</sup>) pour la "coopérative d'habitation". La salle de réunion, vaste espace ouvert pour les réunions pour lesquelles elle est utilisée. Elle est aussi une salle de réunion pour les membres de la coopérative (association, parents, etc.) et souvent un espace d'expérimentation et de discussion (réunion de recherche, présentation d'un projet de recherche ou d'un projet de recherche administrative). Il y a une inscription, dans une salle avec un bureau, un plan de l'immeuble 10 pièces et le revêtement des murs est en papier peint de couleur de fondation.

C'est l'occasion de rassembler les objets étudiés et les lieux de La Chaufferie pour m'approcher de leur contenu non officiel, pour voir une démarche particulière dans une espace ouverte, et pour s'engager à produire une proposition de projet autour que son expérience.

A noter que le nom La Chaufferie n'est pas officiel. Il appartient à l'association La Chaufferie, mais une manifestation de visibilité pour enfants. La Chaufferie de l'Union est maintenant la salle commune de la coopérative d'habitation. M'impliquer dans mon environnement immédiat (le petit de mon quotidien et habituel tout autour une pratique artistique (une formation de peinture, esprit d'association et force du collectif, etc.).



### 3.1 La Chaufferie

Je désire vivre la réalité concrète d'un lieu et la manière de mettre en pratique ma proposition de départ; me déplacer par l'intermédiaire des objets sans toucher au sol. Pour ce faire, je dois expérimenter dans le lieu même où je prévois réaliser mon projet.

Je m'installe à *La Chaufferie* pour ma période d'expérimentations (du 29 juin au 4 juillet 2010). Il s'agit d'un grand local commun (1200 p<sup>2</sup>) placé en milieu coopératif, une coopérative d'habitation<sup>24</sup>. La salle se transforme régulièrement selon les fonctions pour lesquelles elle est sollicitée. Elle est tantôt une salle de réunion pour les membres de la coopérative (assemblées générales, lien avec la communauté et le quartier, etc.), et souvent un espace d'expérimentations et de diffusion (résidence de recherche, présentation d'un état de recherche ou d'un projet à caractère événementiel). Il y a une fenestration, deux accès avec un escalier, un plafond d'environ 16 pieds et le revêtement des murs est de briques et de pierres de fondation.

J'ai besoin de rassembler les objets réalisés et les étaler dans *La Chaufferie* pour m'approprier ce lieu comme mon atelier, pour vivre une dynamique particulière dans une étendue temporelle, et pour « laisser prendre » tranquillement la forme du projet autant que son exposition.

---

<sup>24</sup> À noter que le nom *La Chaufferie* n'est pas anodin, il appartient à l'histoire du bâtiment, autrefois une manufacture de vêtements pour enfants; *La Manhattan children's wear*. La Chaufferie de l'usine est maintenant la salle commune de la coopérative d'habitation. M'impliquer dans mon environnement immédiat fait partie de mon quotidien et habite tout autant ma pratique artistique (une dynamique de partage, esprit d'association et force du collectif, etc.).

### 3.2 Préambule au projet, écrit à partir de ma période d'expérimentation à La Chaufferie

J'ai conscience d'un espace libre (un écart) entre mon corps et son empreinte dans l'objet. Cet espace m'intrigue. Je me demande d'ailleurs de quelle manière introduire cet espace dans le mémoire.

J'engage une recherche impliquant le son. Le son est un média qui me permet d'extraire une information au moment de l'expérience du contact de mon corps avec l'objet. Le son est une matière vivante au même titre que le plâtre dans le processus de formation des objets. Je suis confrontée ici à une nouvelle limitation. Je ne connais rien à la matière sonore, tout comme je ne connaissais techniquement rien au procédé de moulage, ni à l'interactivité entre mouvement et prise de vue vidéo. Cette situation provoque un besoin plus grand, celui de poursuivre dans cette voie (aller vers ce qui fait résistance, donc me mettre en situation d'apprentissage). Parce que c'est souvent de cette manière que s'impose un média. C'est lorsque je cherche mes repères que je me rends compte que le processus de recherche est déjà en route.



### 3.2.1 Le son

Je commence cette nouvelle partie de ma recherche sur le son de contact<sup>25</sup>. Je veux développer l'idée de la résonance de mon corps en relation avec les objets moulés (diverses formes, matières et propriétés) lors de mes déplacements. Pour maximiser l'étude de la résonance, je puise dans la banque d'objets réalisés et j'intègre aussi des matières dont j'envisage possiblement l'usage (un ballon prêt à gonfler ou de la pâte à modeler). Je réalise une série d'objets avec un échantillonnage de formes, de matières et de propriétés. Je dispose au sol dans le même lieu (studio d'Oboro), et avec le même ordre (suite d'objets et d'actions), les objets qui, pour l'occasion, composent la série<sup>26</sup>. Je reproduis cette combinaison à chaque enregistrement audio. J'utilise les mains et les avant-bras pour poser des actions, les principales : frotter, frôler, gratter, ramper, cogner, taper. (Figure 1.5) Je travaille avec l'idée de systématiser mon action, c'est-à-dire que j'emploie le même enregistreur et je note (par écrit et en photographie) les conditions de chaque enregistrement (le mode, le type de micro, la distance entre le dispositif sonore et les objets, comment je me sens, le moment de la journée, les qualités du lieu et ce qui se passe dans les locaux avoisinants, etc.).

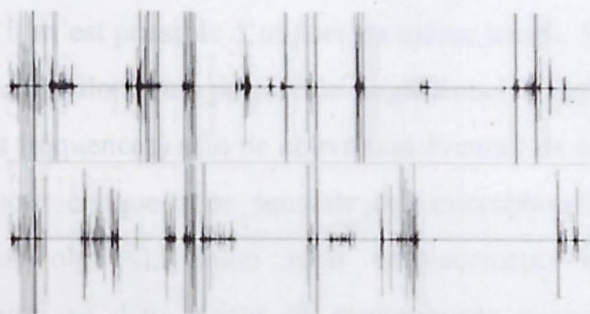
Tranquillement s'impose le besoin d'un dispositif sonore pour m'éloigner d'un contrôle total sur la matière. Ce dispositif a pour fonction d'enregistrer le son émis par le contact de mon corps à l'objet tout au long de mes déplacements. Par un travail

---

<sup>25</sup> Cette recherche est réalisée en partie dans un des studios de son du centre d'artistes Oboro en 2009-2010, par l'entremise du programme d'aide à la production du centre.

<sup>26</sup> Faux. Dans l'excitation du moment où j'enregistre, je saute parfois un objet pour le reprendre dans le courant de mon activité. Cette intervention modifie l'ordre habituel de ma contrainte. À la suite de chaque enregistrement, je note ce qui est advenu pour comprendre ses effets sur la bande sonore.

de collaboration<sup>27</sup>, j'élaboré un dispositif sonore qui combine une caméra de surveillance fixée au plafond de la salle et sa liaison avec un logiciel (PureData). Le logiciel (la *patch*) est programmé pour minimiser mes interventions durant mon déplacement, pour interagir avec la détection de présence, c'est-à-dire lors de mes déplacements dans le périmètre perceptible de la caméra de surveillance. Il enregistre simultanément et dans une même durée, le son de contact qui entre dans les microphones.



**Figure 1.5** Image représentant l'enregistrement capté par deux microphones placés en position stéréophonique. Les deux bandes montrent des ondulations qu'il est possible d'entendre en stéréo. Ces bandes sont provoquées par la résonance de mon corps au contact des objets. La durée de cet enregistrement est de 3 minutes, durée pendant laquelle je me déplace d'un objet à l'autre. Il y a 9 objets avec des matières et propriétés différentes : polyuréthane (plastique); mousse extensible; mousse non extensible; béton; ballon; résine; bois; pâte à sel maison; pâte à modeler. La caméra de surveillance est posée au plafond de *La Chaufferie*.

<sup>27</sup> Encore une fois, l'idée d'un dispositif sonore persiste et je suis confrontée à la limite de mes connaissances dans le domaine de la programmation et des logiciel de traitements du son.



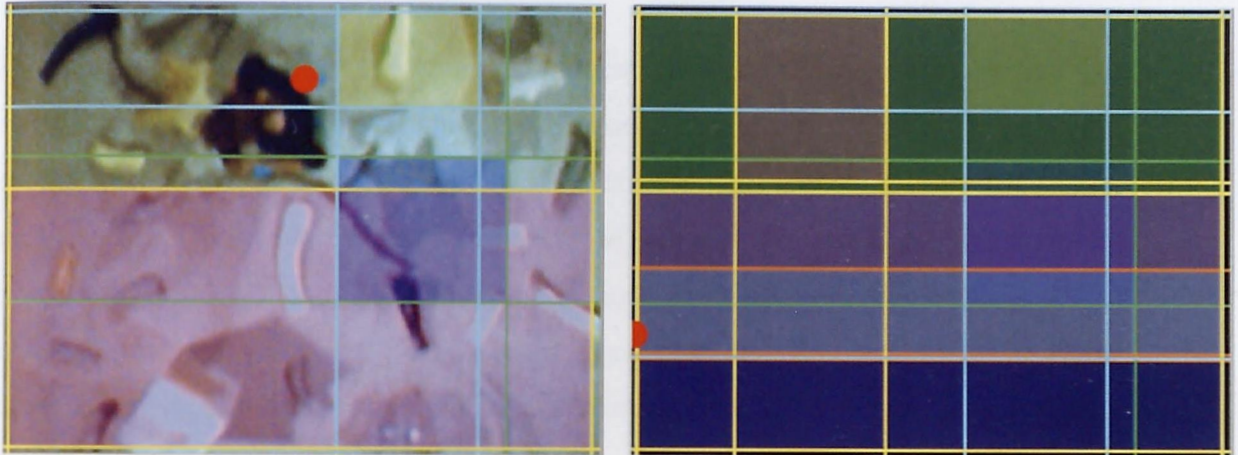
Plus je m'éloigne du sol de *La Chaufferie*, plus j'optimise le champ visible de la caméra, et du coup, le cadre de mon action. J'oriente les différents microphones directement sur (microphone unidirectionnel), à l'intérieur (micro contact ou micro-cravate sans fil) ou à proximité des objets (couple de microphones omni ou cardioïde). La majorité des installations nécessaires au fonctionnement du dispositif sonore et des microphones sont en dehors du cadre de mon action (filages, trépieds, ordinateur, etc.). J'essaie de réduire la distance entre les microphones et mon corps en déplacement avec les objets afin d'augmenter leurs surfaces de contacts. C'est que je ne néglige pas le caractère intime que me permettent leurs qualités constitutives. Par l'enregistrement, je peux rendre solidaire un changement de localisation continu.

Le quadrilatère de la caméra est fragmenté en zones, zones qui correspondent à autant de microphones qu'il m'est possible d'utiliser en même temps. Les microphones sont sélectionnés et associés selon leurs propriétés singulières (champ perceptif, accent sur les basses ou hautes fréquences) afin de couvrir un éventail de sensibilités. Je crée un châssis approprié pour chaque zone sensible des microphones, microphones aussi raccordés à un/des objet(s). Selon mon emplacement, il peut arriver que l'enregistrement entrelace deux prises de microphones simultanément ou encore, enchaîne doucement sur un microphone jumelé au contact du corps à un seul objet (micro contact par exemple). Plusieurs zones peuvent être ainsi superposées. (Figure 1.6)

Ce qui veut dire que tout le quadrilatère de la caméra de surveillance est couvert par des microphones et que lorsque je pénètre dans une zone précise, l'enregistrement d'un microphone débute et lorsque je sors de cette même zone l'enregistrement arrête. Si je ne bouge plus, c'est le microphone de la dernière zone détectée qui enregistre, et ce, même si je quitte le périmètre perçu par la caméra. L'enregistrement n'est jamais interrompu tant et aussi longtemps que je ne détermine pas la fin de mon action (seul moment où j'interviens, c'est-à-dire lorsque j'enclenche l'enregistrement



pour ensuite l'éteindre). Aussi, à chacune des huit zones, j'accorde une note de musique (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do). Ces sons conjoints correspondent aux notes de la gamme. Par le biais du logiciel PureData, l'ordinateur enregistre la note émise (sans que je puisse l'entendre) lorsque mon corps est repéré dans une zone. Que mon corps occupe une même zone pendant une longue durée, qu'il rebondisse d'une zone à l'autre plusieurs fois, ou que l'étendue physique de mon corps perçue par la caméra occasionne un chevauchement de deux zones, ce mouvement modulé est capté par le programme sonore de l'ordinateur. Je réfléchis à la possibilité de rendre cette captation par la diffusion en stéréo au moment de la présentation publique. Cette partition créée par le logiciel PureData et le déplacement de mon corps transcrit le mouvement et les modulations (rythme, débit, vitesse, etc.) de mon corps en performance avec les objets moulés.



**Figure 1.6** Deux captations d'écran du logiciel PureData effectuées lors de ma période d'expérimentation à *La Chaufferie*. Ce sont deux vues en vol d'oiseau du périmètre perçu par la caméra de surveillance. Du point rouge, la caméra reconnaît le mouvement. L'image de gauche représente une étape lors de la configuration des châssis, car il est possible que la configuration varie d'une fois à l'autre. L'image de droite représente un type de conclusion, le moment de la superposition des zones de sensibilité (châssis) des différents microphones.



Il faut dire que, lors de la période d'expérimentation (juillet 2010) comme lors de la réalisation du projet (septembre-octobre 2010), je procède à une disposition aléatoire des objets dans la salle. Je mets en place les objets en considérant l'emplacement de la caméra de surveillance et son périmètre perceptible, et je débute un travail de dialogue avec le dispositif sonore et les conditions qui habitent et particularisent le lieu à cette période donnée. La forme du projet est ouverte et le type de proposition dépend de la succession des phases, de leur agencement interdépendant. À l'enregistrement du son, je m'intéresse à la complémentarité de l'image, une autre couche qui s'additionne et qui contient sa propre logique de prise de forme. Si par le son je remplis un espace libre (un écart entre mon corps et son empreinte dans l'objet), de quelle manière l'image transcrit-elle l'expérience du contact sans prendre la place d'un autre média?

### 3.2.2 La vidéo

Le dispositif vidéo fonctionne indépendamment du dispositif sonore. Il ne faut pas confondre la caméra de surveillance, qui sert uniquement à la détection de présence, avec le dispositif vidéo mobile, qui consiste en une mini caméra que je place entre mes jambes. Aussi, après avoir démarré le logiciel de détection de présence (PureData) qui déclenche l'enregistrement sonore, je réalise un claquement de doigts devant la caméra située entre mes jambes. J'effectue ce geste dans l'idée de rester ouverte aux possibilités, parce qu'en après-coup, le claquement rend possible la synchronisation du son et de la vidéo.

La caméra vidéo est liée à un appareil d'enregistrement accolé à ma peau nue avec du ruban adhésif, à la hauteur de ma poitrine. D'une part, le dispositif vidéo (petit format de la caméra et de l'appareil qui enregistre) permet de réduire les encombrements (filage, poids de l'objet, etc.) pour circuler plus aisément et avoir un certain contrôle

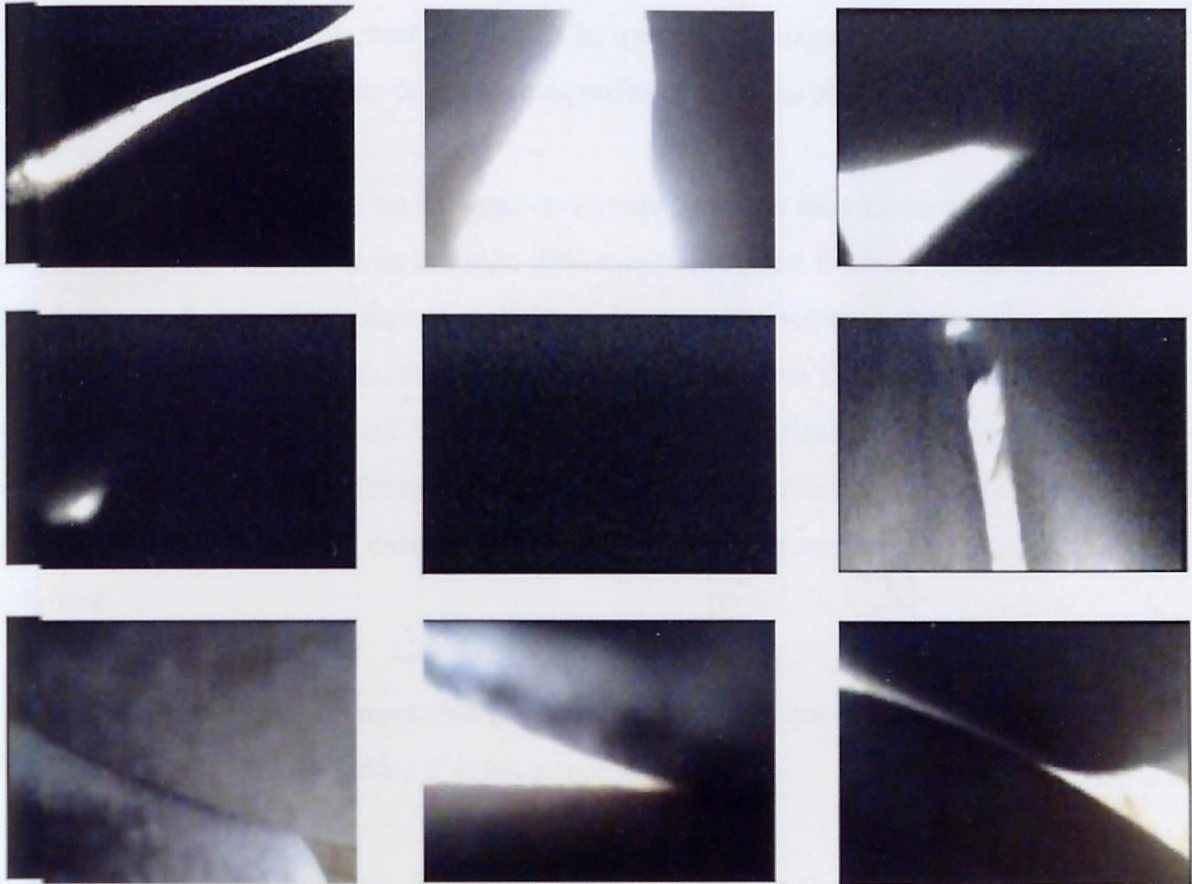
sur l'enregistrement de l'appareil. L'appareil enregistre de l'image de contact — et j'emploie le terme « image de contact » en raison de sa position. Je peux, au moment opportun, mettre en marche ou arrêter l'enregistrement vidéo puisque la caméra est à une intersection, dans l'espace d'un enfourchement. C'est-à-dire là où il y a un frottement, le frottement de mes jambes l'une contre l'autre, et le frottement du corps contre l'objet. (Figure 1.7)

D'autre part, le dispositif vidéo me transmet une charge que je traîne pendant l'action. Cette charge tient à la présence de la mini caméra qui occupe un espace intime, ce qui me dérange parce qu'elle est souvent délocalisée même si je fais l'effort de la maintenir en place. Le positionnement précaire de la caméra en milieu de frottements me gêne. La caméra se rapproche de mon sexe et tend à s'y insérer. Cette présence de la caméra amplifie, du coup, l'expérience réelle de mon corps sexué. Cette combinaison du corps à la caméra me trouble et me transpose une charge — et j'ose dire quelque chose comme un vice de moralité. Il y a une charge dans le seul fait d'avoir sur la conscience la possibilité de perdre le contrôle sur le positionnement de la caméra entre mes jambes, ce qui a des effets sur mes capacités et ma volonté à engager certaines positions de mon corps à l'objet.



Figure 1.7 Il s'agit d'une scène de danse, prise avec un dispositif vidéo. La position de la caméra est telle qu'elle fait la mise au point.





**Figure 1.7** Il s'agit d'une suite de 9 images extraites d'une expérimentation avec le dispositif vidéo. Le positionnement de la caméra entre mes jambes trouble la capacité de la caméra à faire la mise au point.

Je constate que le processus de distanciation de l'atelier bouge et change tout au long du processus d'écriture, en particulier ici. Peut-être suis-je dans un « trop proche » de mon expérience nouvelle, étant donné la période d'expérimentation qui vient tout juste de se terminer, et tout ce qui m'habite encore (l'expérience avec le dispositif vidéo et ce qu'engendre son positionnement par exemple). Aussi, il vient se greffer, au fil des rencontres, des propositions, des commentaires, des accidents auxquels je dois prendre le temps de réfléchir et surtout, de les vivre dans la réalité concrète du lieu où je réalise le projet. Et ma période d'expérimentation a été de courte durée, car elle est terminée. Ce qui veut dire que je peux davantage communiquer des probabilités et garder une trace de ces mêmes probabilités dans ce texte.

En date du 15 juillet 2010, je ne suis pas en mesure d'arrêter mon choix sur le rendu de l'enregistrement du son et de la vidéo dans une proposition finale. Pour ce qui est de la diffusion du son, j'envisage la réalisation d'un environnement sonore qui recrée mon déplacement, par le biais du logiciel qui capte une sorte de partition musicale selon le rythme ou la vitesse de mon déplacement dans le périmètre de la caméra. En ce qui concerne la vidéo-performance, je favorise jusqu'à maintenant le support d'un moniteur LCD portatif avec casque d'écoute pour présenter en boucle ce qui a été enregistré.

Je réfléchis encore à ces avenues. Ma période de résidence, qui précède tout juste le projet d'exposition, me permettra d'éclairer mes choix.

En période d'expérimentations, je me concentre sur le rapport entre les objets et le lieu, et je teste les dispositifs sonore et vidéo. J'ai la chance de recevoir à l'atelier (*La Chaufferie*) ma directrice de recherche, Gisèle Trudel, qui a invité l'artiste sonore Nancy Tobin à commenter l'état de ma recherche. Je leur partage l'orientation du projet et la manière dont j'envisage sa présentation publique.



Les commentaires qui ont surgi pendant cette visite m'amènent, entre autres, à considérer plusieurs pistes de réflexion auxquelles je n'ai pas pensé. Je fais référence à ma capacité de déjouer le dispositif sonore et vidéo comme je le fais avec les objets moulés par leur multiplication, ou lors de mon déplacement en ajoutant un dispositif sonore pour accéder à l'espace vide entre mon corps et son empreinte dans l'objet. Je pense à la recherche de la combinaison du corps au média en pensant à la rétroaction, c'est-à-dire à inclure un effet de retour sur l'ensemble des composantes du projet lui-même au moment de la présentation publique. L'idée est ici d'introduire un son issu du contact entre mes déplacements et le dispositif sonore lui-même.

Encore une stratification qui vient complexifier la forme du projet, une déclinaison de la couche sonore du projet. De quelle manière je compte faire participer le « viveur » (« viveur » c'est ma façon de nommer et considérer le spectateur) au moment de l'ouverture au public? Comment arriver à préserver la notion de mouvement si central à mon projet de recherche, infiltrant et dynamisant toutes les phases d'évolution du projet. Ce qui est important, c'est d'inscrire un mouvement et de lancer un second. Ce mouvement ressemble à une valse. Est-ce que mon projet devient un média à son tour je considère l'ensemble formé des objets au sol, du dispositif sonore et du dispositif vidéo? Je dois « laisser prendre » la forme au fil du devenir du projet. Tant que le projet d'exposition n'aura pas lieu, je ne peux prévoir sa forme. Parce que la forme bouge tout en progressant. Est-ce que la forme de mon projet sera constamment modulée?

Ce que j'entrevois pour l'instant c'est la présence de deux volets. Le premier volet n'est pas public. C'est la période de résidence dans laquelle je prends le temps d'approprier le lieu (selon les conditions propres à cette période de l'année, du 23 septembre au 7 octobre 2010). La résidence précède la présentation publique. Elle est la période dans laquelle je concrétise le projet (établir ma place dans le lieu, les objets, les dispositifs, entrer en activité dans l'atelier, penser à la façon dont je vais



partager l'expérience, réaliser le montage du son et de l'image pour la présentation publique du projet).

Le deuxième volet correspond à ce que les gens vont vivre. Il y a une installation qui présente l'état des objets moulés rassemblés par l'activité de mon corps en déplacement avec eux. Aussi, j'envisage l'ajout d'une vidéo-performance issue de mon action, une monobande en plan-séquence qui réunit l'enregistrement du son et de l'image<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Encore là, c'est une probabilité. Parce que selon les nombreuses propositions mentionnées plus tôt, c'est au moment de la résidence que la forme du projet d'exposition va se dessiner ou se « laisser prendre ». Mon travail de la vidéo-performance a une parenté avec les œuvres de la série *Chafing* de l'artiste Jennifer Campbell. Je pense particulièrement à la vidéo-performance *Ducky* (2 min 31 s, sans date) (voir Appendice A). Il s'agit d'une caméra cadrée sur le tronc du corps et dans laquelle le corps, par le mouvement de son tronc, symbolise les vagues sonores d'une étendue d'eau. Sur un fond sonore qui peut faire penser à un corps en train de nager, l'on remarque un petit canard qui semble flotter sur ces vagues et au rythme des mouvements du corps. L'artiste filme ou photographie fréquemment une action physique dans laquelle le corps est utilisé comme un objet performatif.

[www.jennifercampbellphoto.com/index.php?/project/main-menu/](http://www.jennifercampbellphoto.com/index.php?/project/main-menu/) (consultation : 19 juillet 2010). Comme Jennifer Campbell, j'utilise mon corps comme un objet performatif (l'action de mon corps et du média « plié »). Je cherche à transcrire l'aspect vivant du corps jusque dans la forme finale du projet proposé. Par le dispositif vidéo, j'interpelle un type d'image beaucoup plus brut. La combinaison du corps au média (caméra vidéo) rend complexe les repères de lecture qui surgissent par le contact de plusieurs registres d'information (l'environnement de l'action, l'énergie qui y circule, le corps humain, l'objet caméra, l'objet sculpté, etc.). Je tente de rapprocher le corps de la proposition formelle de l'œuvre.



## CONCLUSION

## RECOMMENCER

J'ai nommé ma conclusion *Recommencer*. À chacune des sessions d'écriture, j'ai souvent fait ce geste de recommencer ma lecture à partir du début. Cette façon de procéder, l'intrication des idées dans le courant de l'exercice (celui de les théoriser) et le processus de distanciation de l'atelier marquent le texte de continuités et de discontinuités, et produisent tout autant de changements dans le corps du texte. La formation des idées est parfois succincte, étendue, en suspension, répétée, ou même entrecoupée. Cette expérience de lecture fait vivre des sensations de trouées modulées entre les parties du texte, ce qui trouble l'enchaînement des idées et leur communication.

Ce qui est à l'oeuvre dans ma pratique et dans ce mémoire, c'est l'aspect toujours réversible dans la progression, et les infinies transformations qui peuvent s'ensuivre au cours du processus (par mes nombreuses réécritures, par mes propres allers-retours ou ceux du lecteur, entre autres). Cet état engendre une tension, parce que la forme textuelle proposée est vivante, se transforme et se module en cours d'évolution. Le défilement du discours est en liaison avec le contexte de chaque action d'écrire (une corrélation entre des blancs de pages et des silences dans ma tête et un déploiement chronologique des propositions qui habitent le processus d'écriture et de création). Je vis de l'évidence, l'expérience d'une lecture dans laquelle les paragraphes s'entrechoquent par exemple. J'attribue cet effet à la prise de forme de stratifications énonciatives spécifiques au contexte d'écriture (visuelles et graphiques) et aux différents angles d'observation autour d'un énoncé et de sa formulation (parfois plus imagée, autrefois plus philosophique). J'associe les envolées interrogatives ou énumératives à une stratégie pour engager un processus de distanciation de l'atelier (investir le lieu de l'écart entre l'atelier et la proposition présentée au public), pour décoder des actions que je pose à l'atelier, et pour contourner des blocages d'insécurité et de doute concernant ma capacité d'écrire sur ma pratique. Je me demande si ces stratégies que je dresse par besoin dans le corps du texte donnent une sorte de latence dans l'élan de la lecture. Parce que je n'envisage pas ce mouvement



multiple des idées comme une nuisance, mais davantage comme la manifestation d'une expérience qui se rapporte à l'inscription du « corps-limite » dans l'exercice d'écriture. Les différents niveaux de rapprochements inscrivent plusieurs types de nuance dans le texte, nuances autant reliées à la forme qu'au fond. Ce qui engendre une vibration visible dans le texte et sa lecture.

Pour partager l'expérience de vivre l'évolution d'un processus d'écriture et de création, j'installe un mode de transmission qui emprunte tout simplement une autre voie (et plusieurs voix). Cette voie de circulation est personnelle, une voie en marge des conventions de rédaction d'un mémoire de maîtrise, sans pour autant nier l'existence de ces conventions ni d'entretenir une attitude de confrontation.

Malgré l'isolement que je provoque dans le contexte d'atelier et dans le caractère privé et intense de mes sessions d'écriture, je sens la présence d'une charge qui fait pression sur mes capacités physiques et psychologiques. Puisque je suis toujours en relation avec mon environnement immédiat, je transporte cette charge dans la simultanéité des actions que je fais. Je crois que cette charge s'est transformée en force dans le processus d'écriture. Je pense à la charge de l'institution pédagogique sur ma capacité à formuler mes idées intimes et à les faire progresser dans le contexte d'écriture, à mes interrogations sur ce qu'est un langage approprié et de quelle manière je peux « laisser prendre » mes voix (expressions polyphoniques) dans ces circonstances. Je fais le choix de faire de cette charge une force, un espace de liberté à explorer. Le geste de pousser à mon tour sur ce qui fait pression (aller vers ce qui fait résistance) permet d'établir ma place dans cette relation.

Lors de mon expérimentation à *La Chaufferie*, l'expérience sensible de la caméra près de mon sexe et son déplacement constant me fait prendre conscience de la charge paradoxale de l'autocensure ou de l'autocorrection sur mon comportement. Parce que malgré l'effort de maintenir la caméra entre mes jambes, celle-ci se délocalise lors de



mes déplacements et des différentes positions que je prends pour déposer mon corps dans divers objets. C'est comme si la caméra détenait une sorte d'autonomie puisque l'objet caméra se tend constamment à l'entrée de mon sexe. Ce qui est paradoxal c'est que la charge qui m'habite est à la fois un poids, par la promiscuité de la caméra qui gêne mes déplacements lorsque je considère ce qu'exerce la moralité sur mon élan d'action, et une force génératrice de potentialités, par la proximité intime de la caméra qui investit d'une énergie mon corps et sa conscience m'engageant dans une lutte à vivre consciemment chaque geste qui s'actualise en moi par le déplacement de la caméra entre mes jambes. Cette expérience avec la caméra, du fait qu'elle soit si proche de mon intimité jusqu'à confondre force et fragilité, joue sur toutes les stratifications qui composent l'ensemble de mon projet. L'implication de mon corps dans ce processus est un moyen de détourner la présence d'une politique de contrôle que j'ai incorporée en moi, et d'affirmer l'acte de mon geste créateur. Je pense aussi que l'engagement de mon corps dans cette expérience, dans l'idée de « laisser prendre » la forme de mon projet par des couches successives, où se multiplient les possibilités de chacune de mes interventions, agit sur l'écart entre le processus de création et ce qui est présenté au public.

Dans cette nouvelle expérience à *La Chaufferie* (la période d'expérimentations), j'ai ressenti une sorte de vertige du Soi. Ce vertige est une ouverture qui amplifie mon désir de poursuivre ce mouvement, c'est-à-dire d'aller en direction de ce qui fait résistance, résistance profondément liée à ce que je travaille comme visée créative. L'ouverture présente par le phénomène du vertige du Soi est un espace de liberté. Parce qu'il s'agit aussi d'un espace de jeu, jeu stratégique avec des contraintes qui me permettent de comprendre mes propres autorégulations intériorisées.

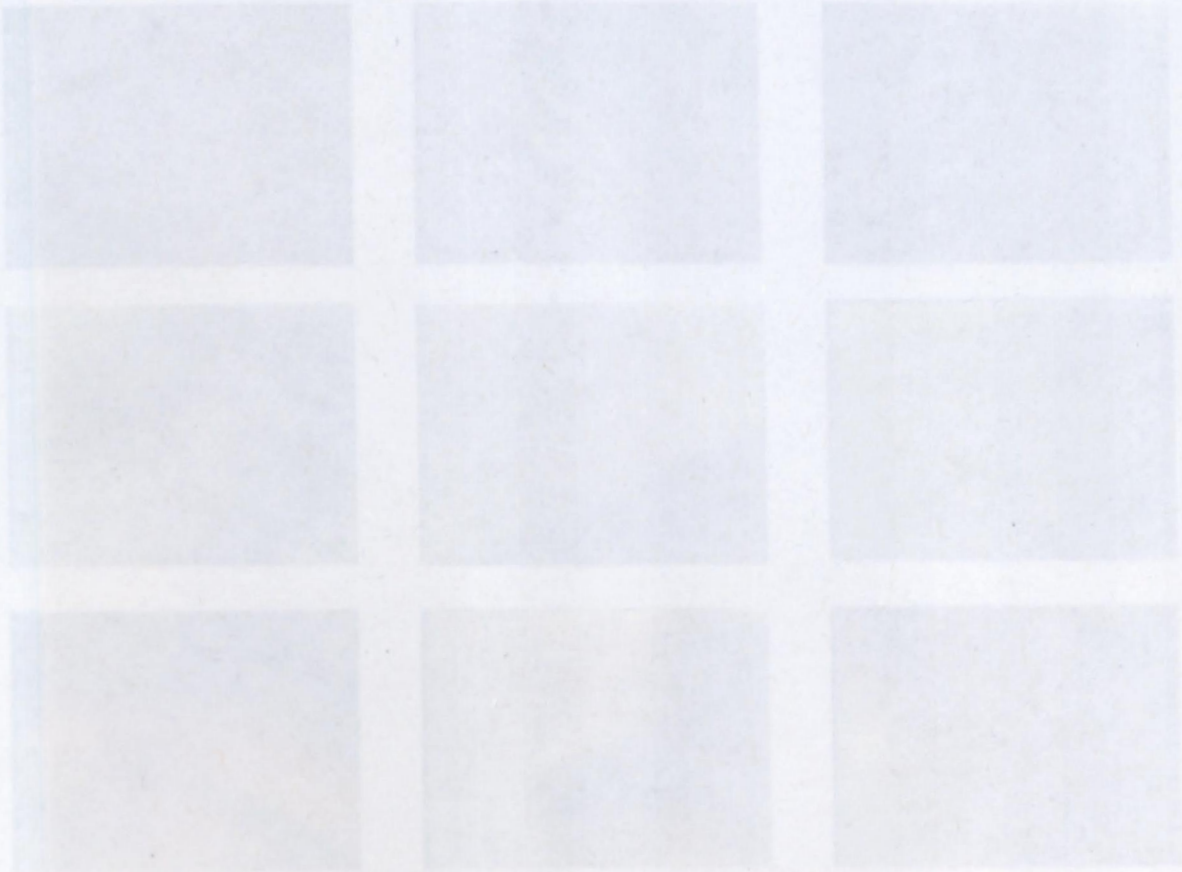
Le projet *Le grand nettoyage* est une proposition dans laquelle je fais l'exploration du « corps-limite » comme relation interdépendante entre le Soi et le tissu social. En date du 16 août, le projet est en continuelle formation. Il se transforme. C'est sur la base



de mon expérimentation à *La Chauffèrie* que je partage mes actuelles réflexions. C'est que je me demande sans cesse ce qui passe par le corps humain dans l'expérience du « corps-limite » et qui me donne l'impression que le corps humain sait. Cette réflexion suppose un brouillage dans ce qui noue le corps et sa conscience. Elle me permet de poursuivre ma recherche-crédation sur l'idée de l'instrumentalisation du corps humain par les institutions de pouvoir, une instrumentalisation que j'applique aussi dans le contexte de l'atelier. Si le « corps est relation », je pose, du coup, la problématique de la singularité identitaire lorsqu'il y a intériorisation des dispositifs de pouvoir. Par mon projet *Le grand nettoyage*, j'élabore un dispositif par lequel le corps est lié à toutes les étapes de sa réalisation, et aussi aux différentes composantes du projet et du lieu de présentation, au moment de leur articulation, c'est-à-dire de l'activité performative. À cette étape de ma recherche, je me demande ce qu'est le concept d'identité dans la mesure où le « corps est relation ».

APPENDICE A

TABLE DE REPRODUCTIONS (ŒUVRES UTILISÉES EN RÉFÉRENCE)



Description : Durée totale de la vidéo : 3 min. 55 sec. Images fixes réalisées à partir de la vidéo disponible sur le site :

<http://www.museevirtuel.ca/exposition/science/anglais/anglais.html> (consulté le 19 juillet 2010)

De gauche à droite, de haut en bas : 1. à 18 sec. ; 2. à 40 sec. ; 3. à 1 min. 5 sec. ; 4. à 1 min. 25 sec. ; 5. à 1 min. 34 sec. ; 6. à 2 min. 22 sec. ; 7. à 2 min. 34 sec. ; 8. à 2 min. 55 sec. ; 9. à 3 min. 25 sec.



A.1 *Delicate Issue* (1979) de Kate Craig



Description : Durée totale de la vidéo : 3 min. 55sec. Images fixes réalisées à partir de la vidéo disponible sur le site :

<http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/Science/English/craig.html> (consulté le 19 juillet 2010)

De gauche à droite, de haut en bas : 1. à 18 sec. ; 2. à 40 sec. ; 3. à 1 min. 5 sec. ; 4. à 1 min. 25 sec. ; 5. à 1 min. 51 sec. ; 6. à 2 min. 23 sec. ; 7. à 2 min. 35 sec. ; 8. à 2 min. 55 sec. ; 9. à 3 min. 25 sec.

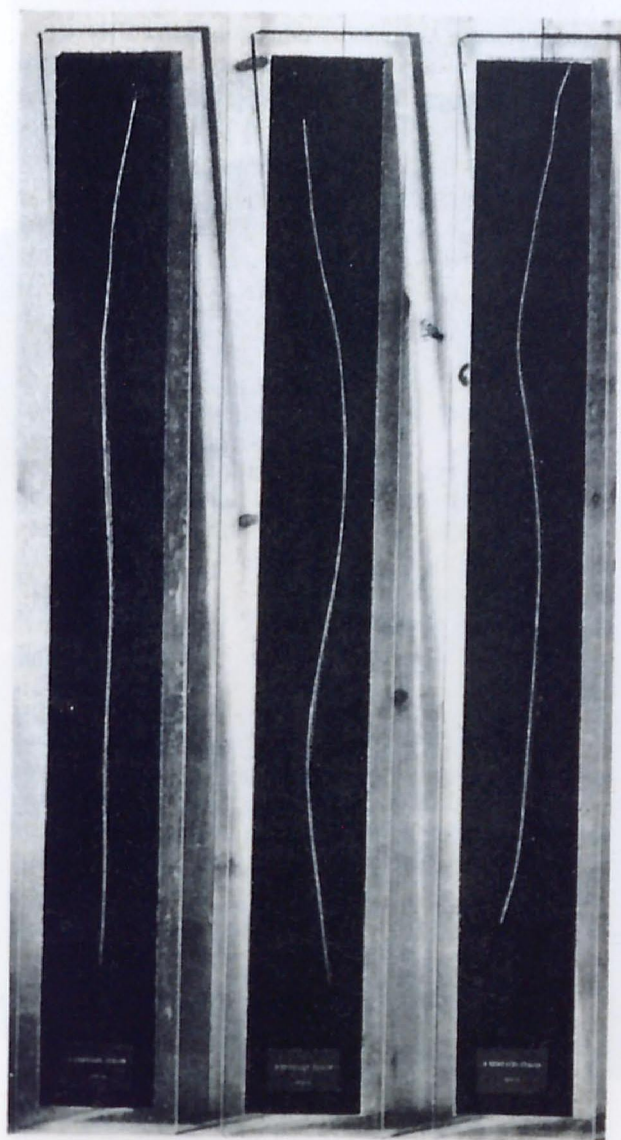
A.2 *La Grand-Mère de l'artiste* (1904) de Marcel Duchamp



Description : Eau-forte, double épreuve sur une même feuille. 24,5 x 32 cm. Alexina Duchamp coll. particulière. Telle que reproduite dans *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* de Georges Didi-Huberman. Paris, coll. « Paradoxe », Éd. de Minuit, 2008, p. 234.



A.3 3 *Stoppages-étalon* (1913-1914) de Marcel Duchamp



Description : Fil, toile, verre, bois, dimensions variables. The Museum of Modern Art, New York, legs Katherine S. Dreier. Telle que reproduite dans *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* de Georges Didi-Huberman. Paris, coll. « Paradoxe », Éd. de Minuit, 2008, p. 274.

A.4 *Coin de chasteté* (1954) de Marcel Duchamp



Description : Plâtre et matière plastique, 5,6 x 8,5 x 2,2 cm. coll. particulière, Paris.  
Telle que reproduite dans Cabanne, Pierre. 1996. *Duchamp et cie* Paris, Éd. Pierre  
Terrail, 1996, p. 160.



A.5 *Feuille de vigne femelle* (1950) de Marcel Duchamp



Description : Plâtre, 9 x 14 x 12,5 cm. coll. particulière, Paris. Telle que reproduite dans Cabanne, Pierre. 1996. *Duchamp et cie* Paris, Éd. Pierre Terrail, 1996, p. 161.

### A.5 *Ducky* (sans date) de Jennifer Campbell



Description : Durée totale de la vidéo : 02 min. 31 sec. Images fixes réalisées à partir de la vidéo disponible sur le site web de l'artiste :

<http://www.jennifercampbellphoto.com/index.php?/project/main-menu/> (consulté le 19 juillet 2010)

De gauche à droite, de haut en bas :

1. à 0.11 sec. ; 2. à 0.22 sec. ; 3. à 1 min. 35 sec. ; 4. à 1 min. 41 sec. ; 5. à 2 min. 29 sec.



## APPENDICE B

### DOCUMENTATION SUR LE PROJET *LE GRAND NETTOYAGE*

Le projet "Le Grand Nettoyage" a pour but de sensibiliser les citoyens à l'importance de l'entretien de leur environnement immédiat et de leur quartier. Ce projet vise à créer une culture de responsabilité collective et à encourager les citoyens à participer activement à l'entretien de leur quartier. Le projet est divisé en deux phases : une phase de sensibilisation et une phase d'action.

La phase de sensibilisation vise à informer les citoyens sur l'importance de l'entretien de leur environnement immédiat et de leur quartier. Cette phase est réalisée à l'aide de diverses méthodes de communication, notamment des affiches, des dépliants, des ateliers de sensibilisation et des campagnes de communication sur les médias sociaux. La phase d'action vise à encourager les citoyens à participer activement à l'entretien de leur quartier. Cette phase est réalisée à l'aide de diverses méthodes, notamment des ateliers de planification, des ateliers de mise en œuvre et des ateliers d'évaluation.

Le projet "Le Grand Nettoyage" est financé par le gouvernement fédéral, le gouvernement provincial et le gouvernement municipal. Le projet est dirigé par le Service de l'Environnement et du Développement durable du gouvernement fédéral. Le projet est mis en œuvre par le Service de l'Environnement et du Développement durable du gouvernement provincial et le Service de l'Environnement et du Développement durable du gouvernement municipal.

## B.1 CARTON D'INVITATION

## LE GRAND NETTOYAGE

Une exposition  
d'Annie Conceicao-Rivet

Vernissage  
8 octobre, 17h



lachaufferie.blogspot.com  
2220 Parthenais, Montréal



## LE GRAND NETTOYAGE

Une exposition  
d'Annie Conceicao-Rivet

Vernissage  
8 octobre, 17h

Heures d'ouverture  
9 octobre 11h-17h  
11 octobre 11h-17h  
14 octobre 10h-16h



lachaufferie.blogspot.com  
2220 Parthenais, Montréal

Annie Conceicao-Rivet présente aujourd'hui une installation sculpturale et performative, avec forte présence des nouveaux médias, où elle poursuit une réflexion sur le renouvellement et le décloisonnement des pratiques. Conceicao-Rivet est une artiste du corps, c'est-à-dire que ce dernier est le pivot de sa pratique. Quelles sont les limites du corps? Ces limites sont-elles strictement physiques? Quel est le rapport entre l'individu (ancré dans son corps) et son environnement? Par l'installation, elle réfléchit à ces quelques questions

LE GRAND NETTOYAGE fait appel à des technologies contemporaines, que nous sommes (parfois sans le savoir) habitués à fréquenter: captation de mouvement, caméras de surveillance. L'installation rejoint une longue et féconde tradition de réflexion sur le corps dans l'art. Quels dispositifs sont mis en place pour le reproduire? Le moulage et la photographie ont longtemps été utilisés dans ce but, quoique leur utilisation est détournée ici. Quelle est l'image que l'on se fait du corps? Comment s'en fait-on une image mentale, comment utilise-t-on cette image pour juger de la vraisemblance d'un portrait? L'artiste nous invite ici à participer à la réflexion, et non à observer passivement un processus fini.

Frédéric Tremblay

L'artiste tient à remercier :

HexagramCiam, Gisèle Trudel, Alexis Lepage, Danny Glaude, René Lemire, Stéphane Claude, Félix-Étienne Tétrault, Emmanuelle Raynauld, Guylaine Séguin, Mathilde Fournier-Hébert, Catherine Bolduc, Bélinda Campbell, Marie-France Légaré, ainsi que Frédéric Tremblay, Gilles Rivard et Jean Talbot.

AEME  
AVM

LEZARTS

OBORO

hexagram



## B.2 COMMUNIQUÉ DE PRESSE



lachaufferie.blogspot.com  
2220 rue Parthenais, Montréal

Montréal, 26 septembre 2010

### COMMUNIQUÉ

Pour diffusion immédiate

#### Heures d'ouverture

9 octobre 11h-17h  
11 octobre 11h-17h  
14 octobre 10h-16h

#### Vernissage

Vendredi 8 octobre, 17h



Photo : Guylaine Séguin

### LE GRAND NETTOYAGE

Exposition de maîtrise d'Annie Conceicao-Rivet

Annie Conceicao-Rivet présente aujourd'hui une installation sculpturale et performative, avec forte présence des nouveaux médias, où elle poursuit une réflexion sur le renouvellement et le décloisonnement des pratiques. Conceicao-Rivet est une artiste du corps, c'est-à-dire que ce dernier est le pivot de sa pratique. Quelles sont les limites du corps? Ces limites sont-elles strictement physiques? Quel est le rapport entre l'individu (ancré dans son corps) et son environnement? Par l'installation, elle réfléchit à ces quelques questions.

LE GRAND NETTOYAGE fait appel à des technologies contemporaines, que nous sommes (parfois sans le savoir) habitués à fréquenter: captation de mouvement, caméras de surveillance. L'installation rejoint une longue et féconde tradition de réflexion sur le corps dans l'art. Quels dispositifs sont mis en place pour le reproduire? Le moulage et la photographie ont longtemps été utilisés dans ce but, quoique leur utilisation est détournée ici. Quelle est l'image que l'on se fait du corps? Comment s'en fait-on une image mentale; comment utilise-t-on cette image pour juger de la vraisemblance d'un portrait? L'artiste nous invite ici à participer à la réflexion, et non à observer passivement un processus fini.

Frédéric Tremblay

#### Biographie

Active depuis 2003 dans le milieu des arts visuels, Annie Conceicao-Rivet présente ici l'exposition concluant sa maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM, sous la direction de Gisèle Trudel. Elle a pratiqué brièvement la peinture et s'est investie dans le milieu de l'art imprimé. Après des expositions collectives en 2008 au centre d'artistes Caravansérail (Rimouski) et en 2009 à la galerie Verticale (Laval), et individuelle en 2009 à Presse-Papier (Trois-Rivières), on pourra voir son travail en mai 2011 au centre d'artistes Circa (Montréal).

L'artiste tient à remercier :

**AEM**  
**AVM**

**LEZARTS** | COOP



hexagram

**OBORO**

HexagramCiam, Gisèle Trudel, Alexis Lepage, Danny Glaude, René Lemire, Stéphane Claude, Félix-Étienne Tétrault, Émmanuelle Raynault, Guylaine Séguin, Mathilde Fournier-Hébert, Catherine Bokhuc, Belinda Campbell, Marie-France Legare, ainsi que Frédéric Tremblay, Gilles Rivard et Jean Talbot.

Pour informations supplémentaires : amconceicao @ yahoo.ca

## B.3 PHOTOGRAPHIES

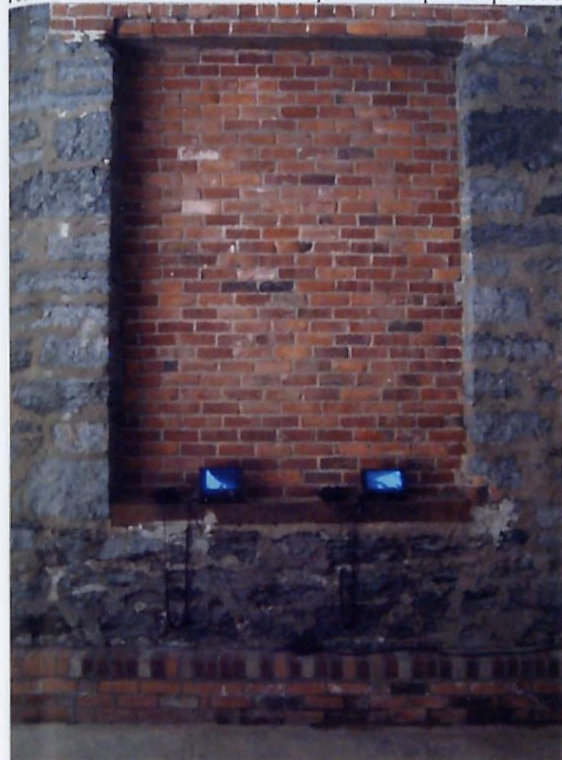
Installation sculpturale avec les objets moulés



Crédit photos : J.-F Lamoureux



poste avec moniteurs dvd. Deux compilations en plan-séquence des vidéo-performances.



Crédit photo : artiste



Crédit photo : Archives Lézarts



Crédit photo : Archives Lézarts



Crédit photo : Archives Lézarts



## RÉFÉRENCES

### Livres

- Adorno, Theodor W. « Critique de la politique », chap. dans *Dialectique de la Raison*, Trad. fr. Collège de la philosophie, Paris, Éd. Payot, 1992, p.17-18; cité dans Gilles Moutot, *Adorno. Langage et réification*, 2004. p. 49-50.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éd. Payot et Rivages, 50 p.
- Cinémathèque française. 1997. *Robert Bresson. Éloge*, Paris, Ed. Milano G. Mazzotta, coll. « Cinémathèque française », Cinémathèque française, 95 p.
- Combes, Muriel. 1999. « Pensée de l'être et statut de l'un : relativité du réel à la réalité de la relation » Chap. dans *Simondon, individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel*. Paris, Éd. PUF. 59 p.
- Derrida, Jacques et Antoine Spire. 2002. *Au-delà des apparences*, Bordeaux (France), Éd. Le bord de l'eau, 68 p.
- Didi-Hubermann, Georges. 2008. *Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 379 p.
- Duchamp, Marcel. 1994. *Duchamp du signe*, Paris, Éd. Flammarion, nouvelle édition revue et augmentée, coll. « Champs », avec la collaboration de Elmer Peterson. Préf. de Michel Sanouillet, 315 p.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la clinique*, Paris, Éd. Gallimard, 360 p.
- Handke, Peter. 1991. *Essai sur la fatigue*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Arcades », 68 p.
- Malle, Louis. 1997. *Robert Bresson. Éloge*, Paris, Éd. Milano G. Mazzotta, coll. « Cinémathèque française » ; Cinémathèque française, 95 p.
- Moutot, Gilles. 2004. *Adorno. Langage et réification*, Paris, Éd. Presses universitaires de France, coll. « Philosophie », 127 p.



Perec, Georges. 2000. *Espèces d'espaces*. Paris, Éd. Galilée, nouvelle édition revue et corrigée, 185 p.

Snauwaert, Maité. 2004. «Langage du corps : une extension métaphorique ?», chap. dans *Le corps, la structure : sémiotique et mise en scène*, p. 80 et p. 94, Sous la dir. de Jean-Michel Devésa, Éd. Pleine Page éditeur, coll. « Arts, littérature et langage du corps », 217 p.

Tournier, Michel. 1969. *Vendredi et les Limbes du Pacifique*. Post f. de Gilles Deleuze, Éd. Gallimard, coll. « Folio », revue et augmentée, 301 p.

Zizek, Slavoj. 2004. *La subjectivité à venir. Essais critiques sur la voix obscène*. Trad. fr. François Théron. Éd. Climats, coll. « Sisyphe » ; rééd. Flammarion, coll. « Champs » 2006, 212 p.

## Article

Rey. Alain et Josette Rey-Debove (dir. publ.). 1996. *Le nouveau Petit Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition.

## Films

Bresson, Robert. 1959. *Pickpocket*. Film DVD, n. et b., 75 min. Distribué par Criterion Collection, États-Unis.

Haneke, Michael. 2005. *Caché*. Film DVD, couleur, 93 min. Distribué par Alliance Atlantis Vivafilm, Montréal.

\_\_\_\_\_. 2000. *Code inconnu*. Film DVD, couleur, 113 min. Distribué par Kino video, New York .

## Vidéo

May, Derek. 1991. *Krzysztof Wodiczko projections*. Office national du film du Canada, Vidéocassette VHS, 53 min. 1 s, son, couleur. Montréal

## ŒUVRES d'art

Campbell, Jennifer. (date inconnue). Ducky, Vidéo visionnée sur le site web de l'artiste en date du 19 juillet 2010 :

[www.jennifercampbellphoto.com/index.php?/project/main-menu/](http://www.jennifercampbellphoto.com/index.php?/project/main-menu/)

2 min. 31 s., son, couleur.

Craig, Kate. 1979. *Delicate Issue*, Vidéocassette VHS, couleur, 12 min.. 30 s. Distribué par V Tape, Toronto.

Duchamp, Marcel. 1904. *La Grand-Mère de l'artiste*. Eau-forte, double épreuve sur une même feuille. 24,5 x 32 cm. Alexina Duchamp coll. particulière. Telle que reproduite dans *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* de Georges Didi-Huberman. Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 234.

\_\_\_\_\_. 1913-1914. 3 *Stoppages-étalon*. Fil, toile, verre, bois, dimensions variables. New York, The Museum of Modern Art, legs Katherine S. Dreier. Telle que reproduite dans *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* de Georges Didi-Hubermann. Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p.274.

\_\_\_\_\_. 1950. *Feuille de vigne femelle*. Plâtre, 9 x 14 x 12,5 cm. coll. particulière, Paris. Telle que reproduite dans Cabanne, Pierre. 1996. *Duchamp et cie* Paris, Éd. Pierre Terrail, 1996, p. 161.

\_\_\_\_\_. 1954. *Coin de chasteté*. Plâtre et matière plastique, 5,6 x 8,5 x 2,2 cm. coll. particulière, Paris. Telle que reproduite dans Cabanne, Pierre. 1996. *Duchamp et cie* Paris, Éd. Pierre Terrail, 1996, p. 160.

## Sites Internet

Jennifer Campbell  
[www.jennifercampbellphoto.com](http://www.jennifercampbellphoto.com)

Kate Craig  
[www.museevirtuel.ca/Exhibitions/Science/English/craig.html](http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/Science/English/craig.html)